



El mundo
antiguo

Historia del Arte

Dirigida por Juan Antonio Ramírez

J. ALCINA FRANCH, I. BARANDIARÁN, M. BENDALA GALÁN, M. Á. ELVIRA
C. GARCÍA-ORMAECHEA, J. JIMÉNEZ, R. OLMOS, J. PADRÓ

Alianza Editorial

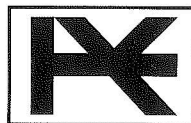
dtouelo
2013

José Alcina Franch
Ignacio Barandiarán
Manuel Bendala Galán
Miguel Ángel Elvira
Carmen García-Ormaechea
José Jiménez
Ricardo Olmos
Josep Padró

HISTORIA DEL ARTE, I EL MUNDO ANTIGUO

Dirigida por Juan Antonio Ramírez
Coordinada por Adolfo Gómez Cedillo

Alianza Editorial



HISTORIA DEL ARTE, 1
EL MUNDO ANTIGUO

Primera edición: 1996
Undécima reimpresión: 2009

Fotografías:

José Alcina (Madrid). Antonio Alcoba. Jesús Altuna (San Sebastián): 10. Archaeologia Bild Berlin: 7, 22, 27, 28. Archivo Alianza Editorial. Archivo Anaya. Ignacio Barandiarán (Vitoria): 6, 13-17, 37, 43, 48, 57, 58, 60, 61, 69. Manuel Bendala (Madrid). Gerhardt Bosinski (Tübingen): 4, 21. Centro de Investigación y Museo de Altamira: 30. Jean Clottes (Foix): 36. Diputación Provincial de Teruel: 51. Editions du Castelet (París): 5. Editions des Musées Nationaux de France: 25, 26. Editions R. Wernick (París): 63. Miguel Ángel Elvira (Madrid). Javier Fortea (Oviedo): 2, 12, 24, 41, 42. Carmen García-Ormaechea (Madrid). José Jiménez (Madrid). Emilio Leo (Vitoria): 68. Henri Lothe: 45-47. James Mellaart (Londres): 53. Museo Arqueológico Nacional (Madrid): 64. Museo de las Civilizaciones Anatólicas (Ankara): 55, 65. National Geographic: 20. David y Joan Oates (Londres): 54, 56. Ricardo Olmos (Madrid). Josep Padró (Barcelona). Patronato de la cueva de La Pileta (Málaga): 29. Servicio de Investigaciones Prehistóricas (Diputación de Valencia): 18. Jean Vertut: 1, 8, 9, 11, 19, 31, 32, 34, 35, 38-40. Daniel Vigears (París): 3.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

- © De la edición: Juan Antonio Ramírez
© José Alcina Franch, Ignacio Barandiarán, Manuel Bendala Galán, Miguel Ángel Elvira, Carmen García-Ormaechea, José Jiménez, Ricardo Olmos, Josep Padró
© Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf.: 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-206-9481-8 (Tomo I)
ISBN: 978-84-206-9480-1 (O.C.)
Depósito Legal: M-39121-2009
Impreso en ORYMU, S.A. c/ Ruiz de Alda, 1. 28320 Pinto (Madrid)
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:
alianzaeditorial@anaya.es

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Juan Antonio Ramírez

EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD EN LA HORA ACTUAL

EL ARTE PREHISTÓRICO

Ignacio Barandiarán

- I. EL RECONOCIMIENTO
DEL ARTE PREHISTÓRICO 2
 - Los orígenes del arte* 2
 - Constantes y estilos del arte prehistórico* ... 3

- 2. LOS CAZADORES
DE LA ÉPOCA GLACIAL5
 - Los temas y las técnicas* 5
 - La evolución de los estilos y su cronología* ... 8
 - Las obras mobiliarias de Eurasia* 10
 - El arte rupestre del sudoeste
de Europa* 13
 - Otros círculos de arte paleolítico* 15
 - Las explicaciones sobre su significado* ... 17

- 3. LOS ÚLTIMOS CAZADORES 20
 - El arte del Epipaleolítico europeo* 21
 - El arte rupestre del norte de África* 22
 - Las pinturas rupestres
del Levante español* 23
 - Los conjuntos rupestres del Mesolítico
del norte de Europa y Siberia* 25
 - Los otros círculos de cazadores* 26

- 4. LOS PRIMEROS GANADEROS
Y AGRICULTORES 27
 - Los inicios del arte urbano* 27
 - Las construcciones megalíticas* 30
 - La extensión del arte rupestre
esquemático* 34

- APÉNDICE 37
 - I. Cronología* 37
 - II. Glosario* 38

- BIBLIOGRAFÍA 40

LAS RAÍCES DEL ARTE: EL ARTE ETNOLÓGICO

José Jiménez

- I. EL INEXISTENTE
"ARTE PRIMITIVO" 42

- 2. LA DIVERSIDAD ESTÉTICA
Y CULTURAL 47

- 3. LA INVENCION DEL ARTE 52

- 4. "ANTES" DEL ARTE: EL RITUAL
Y SUS MANIFESTACIONES 57

- 5. EL CUERPO 62

- 6. LAS MÁSCARAS 67

- 7. LA GUERRA, EL ORNAMENTO,
EL JUEGO 71

- 8. LAS EFIGIES 75

- APÉNDICE 80

- I. Distribución geográfica
de los principales grupos étnicos
africanos* 80

- II. Distribución geográfica de los
principales grupos étnicos
norteamericanos* 81

- III. Mapa de Oceanía* 82

- BIBLIOGRAFÍA 83

EL ARTE PRECOLOMBINO

José Alcina Franch

- I. EL ARTE DEL PALEOLÍTICO
AMERICANO 86

- 2. EL ARTE OLMECA Y LOS
ORÍGENES DE Mesoamérica ... 88
 - La Civilización Olmeca* 88
 - La iconografía olmeca* 91

3. EL ARTE CHAVÍN Y LOS ORÍGENES DE LA CIVILIZACIÓN ANDINA ...	92
<i>El Formativo ecuatoriano</i>	92
<i>El Formativo peruano</i>	92
<i>La Civilización Chavín</i>	93
4. EL CLASICISMO DEL MÉXICO CENTRAL	96
<i>La Civilización Teotihuacana</i>	96
<i>Culturas del área de Oaxaca</i>	99
<i>El arte de Veracruz Central</i>	100
5. EL CLASICISMO MAYA	102
<i>Urbanismo y arquitectura</i>	103
<i>El arte escultórico y el relieve</i>	105
<i>La pintura maya</i>	106
6. EL CLASICISMO ANDINO	108
<i>Culturas de los Andes septentrionales</i>	108
<i>Culturas de los Andes centrales</i>	111
7. EL POSCLÁSICO MEXICANO Y EL ARTE AZTECA	114
<i>La Cultura Tolteca</i>	114
<i>La Cultura Mixteco-Puebla</i>	115
<i>El arte mexicana</i>	116
8. EL ARTE MAYA-TOLTECA	120
9. EL POSCLÁSICO ANDINO Y EL ARTE INCA	123
<i>Culturas ecuatorianas</i>	123
<i>Culturas de los Andes centrales</i>	123
<i>El arte de los incas</i>	125
APÉNDICE	128
I. Cronología	128
II. Glosario	129
III. Mapa de Mesoamérica en el Formativo	130
IV. Mapa de Mesoamérica en el Clásico ...	130
V. Mapa de Mesoamérica en el Posclásico	130
VI. Mapa de Suramérica en el Formativo	131
VII. Mapa de Suramérica en el Clásico ...	131
VIII. Mapa de Suramérica en el Posclásico	131

BIBLIOGRAFÍA	132
--------------------	-----

EL ARTE EGIPCIO

Josep Padró

I. LA ARQUITECTURA, DE LOS ORÍGENES AL IMPERIO ANTIGUO...	135
--	-----

<i>La arquitectura funeraria real</i>	135
<i>La arquitectura religiosa</i>	137
<i>La arquitectura funeraria privada</i>	137
<i>La arquitectura civil</i>	138

2. LAS ARTES PLÁSTICAS, DE LOS ORÍGENES AL IMPERIO ANTIGUO...	140
<i>La escultura</i>	140
<i>El bajorrelieve y la pintura</i>	141
<i>Las artes menores</i>	141

3. LA TOPOGRAFÍA DEL ARTE DEL IMPERIO ANTIGUO	144
<i>Menfis</i>	144
<i>La fundación de Menfis</i>	145
<i>La necrópolis menfita</i>	146
<i>Saqqara. Las tumbas reales tinitas</i>	147
<i>El complejo funerario de Tosortro</i>	147
<i>Otros monumentos funerarios reales</i> ...	148
<i>Las mastabas privadas</i>	149
<i>Los sectores al norte de Saqqara:</i> <i>Guiza</i>	150
<i>Los sectores al sur de Saqqara</i>	153
<i>Monumentos de otros lugares de Egipto</i>	153

4. EL ARTE DEL IMPERIO MEDIO ...	154
<i>El arte del Primer Periodo Intermedio</i> ...	154
<i>La arquitectura del Imperio Medio</i>	154
<i>La escultura</i>	157
<i>El bajorrelieve, la pintura y las artes menores</i>	158
<i>Conclusiones sobre el arte del Imperio Medio</i>	159

5. LA ARQUITECTURA DEL IMPERIO NUEVO	160
<i>La arquitectura religiosa</i>	160
<i>La arquitectura funeraria</i>	163
<i>La arquitectura civil. Ajenatón y Tebas</i> ...	165

6. LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL IMPERIO NUEVO	167
<i>La escultura</i>	167
<i>La pintura y el bajorrelieve</i>	168
<i>Las artes menores</i>	169

7. EL ARTE DE LA BAJA ÉPOCA ...	170
<i>Las últimas dinastías faraónicas</i>	170
<i>El arte del periodo ptolemaico</i>	172

APÉNDICE	175
I. Cronología	175
II. Plano del conjunto de Saqqara	176
III. Plano de Guiza	176
IV. Plano de Tebas	177
V. Mapa de Egipto	178
VI. Pirámides del Imperio Antiguo	179

BIBLIOGRAFÍA	180
--------------------	-----

EL ARTE DEL PRÓXIMO ORIENTE

Manuel Bendala Galán

1. FORMACIÓN Y DESARROLLO DEL ARTE SUMERIO	183
Los cimientos de la arquitectura mesopotámica	183
Las artes figurativas	185

2. ARTE ACADIO, NEOSUMERIO Y PALEOBABILÓNICO	191
El arte de Accad: al servicio del imperio	191
Continuidad y retornos en las producciones neosumerias	194
El arte paleobabilónico: el equilibrio de un legado enriquecido	197

3. EL ARTE ASIRIO	200
Los tanteos artísticos del segundo milenio	201
La obtención del paradigma: Asumasirpal II y el Palacio de Kalakh ...	203
La consolidación del legado artístico en los siglos VIII y VII a.C.	206

4. EL ARTE HITITA	211
El arte hitita imperial	212
Yazilikaya	215
El epílogo del arte hitita	217

5. ARTE SIRIO Y FENICIO	220
Ebla	220
El arte sirio del segundo milenio	221
El arte de las ciudades fenicias	224

6. BABILONIA Y PERSIA	227
Babilonia	227
Persia	229

APÉNDICE	235
I. Mapa de los principales centros histórico-artísticos del Próximo Oriente	235
II. Fuentes literarias	236

BIBLIOGRAFÍA	238
--------------------	-----

EL ARTE GRIEGO

Ricardo Olmos

1. LA EDAD DEL BRONCE EN GRECIA	241
El primer arte de las Cícladas	241
El arte de los palacios-santuarios minoicos	242
Las manifestaciones del poder micénico ...	244

2. DE LOS "SIGLOS OSCUROS" A LA IRRUPCIÓN ORIENTALIZANTE ...	248
El marco histórico	248
Los orígenes del templo griego	249
La Grecia geométrica y el mundo homérico	250
La irrupción de un mundo orientalizante	251

3. EL FLORECIMIENTO DEL ARCAÍSMO	253
La época de las tiranías	253
La creación de los órdenes arquitectónicos	254
El afianzamiento de los tipos escultóricos	256
Los primeros programas narrativos en arquitectura	260
Decoración y narración en la cerámica del arcaísmo	264

4. EL MOMENTO CLÁSICO	266
El recuerdo de las Guerras Médicas ...	266
Dioses, héroes y atletas	267
Las esculturas del Templo de Zeus en Olimpia	271
Proporción y ritmo: Policleto	272
La Atenas de Pericles	275
Delicadeza, gestualidad, ornamentación del movimiento	279

5. EL SIGLO IV Y LA CRISIS DE LA POLIS CLÁSICA	282
Una época de expectativas	282
La nueva mirada	283
Los nuevos clientes	285
Lisipo, síntesis del pasado y anuncio de una época nueva	288

6. EL HELENISMO	290
La herencia de Alejandro	290
Las nuevas formas del espacio	291
El ámbito de lo privado	294
El reino de Pérgamo: arte, política, escenografía	296
La diversidad del gusto	298

7. EL ARTE IBÉRICO	301
--------------------------	-----

APÉNDICE	304
I. Plano del Santuario de Apolo en Delfos	304
II. Plano de la Acrópolis de Atenas	304
III. Plano de la Acrópolis de Pérgamo ...	305
IV. Plano del Ágora de Atenas hacia 150 a.C.	305
V. Mapa de Grecia	306
VI. Mapa de la Magna Grecia y Sicilia ...	306

BIBLIOGRAFÍA	307
--------------------	-----

EL ARTE ETRUSCO Y ROMANO

Miguel Ángel Elvira

I. ETRURIA Y LA FORMACIÓN

DEL ARTE ROMANO	310
Italia en la Edad del Hierro	310
El ambiente de las tumbas	
principescas	311
La arquitectura etrusca arcaica	312
Las artes figurativas arcaicas	314
El arte etrusco-italico	318

2. EL ARTE TARDORREPUBLICANO ... 323

Los problemas de la escultura	
tardorrepública	323
El retrato romano	324
La nueva arquitectura	326
Los nuevos edificios	328
La casa pompeyana y su decoración ...	329

3. AUGUSTO Y EL ARTE

DEL SIGLO I D.C.	332
La arquitectura augustea	332
Las artes figurativas bajo Augusto	335
La arquitectura durante el siglo I d.C. ...	338
Las artes figurativas bajo las dinastías	
julio-claudia y flavia	342

4. LA ERA DE LOS ANTONINOS

Y DE LOS SEVEROS	345
Las construcciones oficiales de Trajano	345
El arte imperial bajo Adriano	347
Las artes oficiales desde Antonino	
hasta Severo Alejandro	350
Artes provinciales y particulares	
del siglo II d.C.	352

5. DE LA ANARQUÍA MILITAR

AL BAJO IMPERIO	356
La labor reorganizadora	
de la Tetrarquía	356
El arte oficial del Bajo Imperio	358
Las artes privadas durante el siglo IV ...	361

APÉNDICE

I. Textos antiguos relativos a arquitectos	
romanos	363
II. Mapa de Italia a principios del	
siglo V a.C.	364
III. Mapa del Imperio Romano	365

BIBLIOGRAFÍA

EL ARTE DE INDIA, EL HIMALAYA Y EL SUDESTE ASIÁTICO

Carmen García-Ormaechea

I. EL ARTE DE LA INDIA BUDISTA 369

El budismo	370
El Imperio Maurya	371
Los estilos populares de las dinastías	
Shunga y Shatavahana	373
Las escuelas de Gandhara,	
Mathura y Amaravati	376
Gupta	379

2. EL ARTE HINDÚ

La revolución hindú	383
Tantra	384
Los Shilpa-Shastras y la mitología	
hindú	386
Los Vastu-Shastras y el templo hindú	386
El nagara del norte: shikhara	
y mandapa	388
Los estilos dinásticos del sur	391
La ciudad-santuario	394
El imperio de Vijayanagar	395

3. LA MINIATURA HINDÚ

Origen y evolución de la miniatura	397
Teocracia y aristocracia	
del krishnaísmo	398
Escuelas del Rajashtan	400
Escuelas del Punjab	403

4. INDIA CONTEMPORÁNEA

La East India Company	405
Un virreinato británico: 1857-1947 ...	406
El arte de la India independiente	407

5. LA EXPANSIÓN

DEL ARTE INDIO	409
La continuidad budista	409
Los países del Himalaya	410
Sri Lanka	414
Indochina	417
Indonesia	422

APÉNDICE

I. Sadanga (Los seis cánones	
de la pintura india)	425
II. Mapa de los principales	
centros histórico-artísticos de India	427

BIBLIOGRAFÍA

PRESENTACIÓN

Juan Antonio Ramírez

La importancia de la historia del arte se ha venido acrecentado paulatinamente desde el final de la Segunda Guerra Mundial, hasta alcanzar, en los años finales del siglo xx, un desarrollo verdaderamente espectacular. El caso es sorprendente, pues mientras otras disciplinas humanísticas parecen haber entrado en un proceso imparable de decadencia, asistimos aquí a una eclosión sin paralelo. Se diría que la cultura de masas, al democratizar la producción *visual*, trabaja inexorablemente a favor de las artes. Es evidente que ha aumentado el interés por los fenómenos creativos, lo cual se ha traducido en una creciente preocupación por asuntos como el contenido y función de los museos, el patrimonio monumental, la calidad del entorno urbanístico, etc. No es infrecuente que muchas exposiciones temporales atraigan verdaderas muchedumbres y se conviertan, en sí mismas, en poderosos fenómenos sociales.

Todo esto ha venido acompañado de una interesante renovación metodológica: los historiadores del arte han *progresado* mucho, pues no sólo se ha incrementado notablemente la cantidad de sus conocimientos sobre todos los periodos, artistas y obras significativas, sino que han cambiado también sus puntos de vista. Los instrumentos intelectuales con los que examinan y dan cuenta de la producción artística del pasado no son ahora los mismos que hace veinte o treinta años. Los criterios son otros y nuevas son, por lo tanto, las valoraciones.

Desgraciadamente, esto es sólo evidente para los especialistas que manejan una amplia bibliografía, tan densa y profusa a veces como dispersa. Son muy abundantes, en efecto, las revistas especializadas, los catálogos y las monografías de variada naturaleza, y es por eso más difícil que nunca obtener un cuadro completo, coherente y actualizado de toda la historia del arte universal. Los libros generales suelen estar muy desfasados: no es raro que repitan estereotipos críticos caídos en desuso, y muy pocas veces exhiben un discurso literario-visual coherente. A falta de otra cosa mejor, se siguen consumiendo todavía trabajos de estas características escritos hace treinta o cincuenta años, bastante antes de que se hiciera evidente el efecto sobre la historia de la nueva situación del universo del arte. Parecía necesario, pues, suministrar a los lectores interesados y a las nuevas generaciones de estudiantes una nueva obra de referencia de carácter general, manejable y cómoda pero de cierta amplitud, bien ilustrada, y que diera cuenta de los últimos avances informativos y metodológicos de nuestra disciplina. Con ese propósito se ha concebido la presente *Historia del arte*.

Llevar un proyecto así a su culminación ha supuesto un importante desafío intelectual y editorial. Imposible habría sido sin el trabajo continuado y entusiasta de muchas personas a lo largo de más de cinco años. El nivel universitario (aunque “introductorio”) que pretendíamos alcanzar nos aconsejó recabar el concurso de reputados especialistas procedentes de diversas universidades españolas. Pensamos que la personalidad intelectual de cada uno de estos autores no debía quedar disminuida o enmascarada al solicitarles una multitud de pequeños escritos dispersos a lo largo de la obra, de modo que decidimos aislar treinta y dos partes (ocho para cada tomo), susceptibles, cada una de ellas, de desarrollarse con una cierta amplitud y coherencia argumental. Los enunciados de cada una de estas partes (o “módulos”, como los hemos denominado durante el proceso de producción), su extensión proporcional, y el número de ilustraciones no son arbitrarios: han sido calculados muy cuidadosamente atendiendo a la importancia objetiva de cada asunto en el conjunto de la historia del arte, sin olvidar requerimientos lógicos de la industria editorial que aconsejaban un tamaño similar para cada tomo y una sujeción permanente a planteamientos económicamente viables.

No negamos, pues, que esta obra aspira a ser una especie de nuevo *canon* actualizado de toda la historia del arte. Hacer algo así a título individual es muy arriesgado, pero lo es menos cuando se trata de un trabajo colectivo. Cada autor se ha sujetado a unas normas generales (que atendían básicamente al campo temático, estructura narrativa, extensión y número de ilustraciones), pero ha tenido plena libertad intelectual para orientar su "módulo" como ha creído conveniente. Esto significa que puede haber algunas discrepancias entre cada uno de estos *cánones sectoriales* y los que hubieran proporcionado otros especialistas en los asuntos tratados. Pero en una obra global de estas características importa mucho el valor y el sentido del conjunto. Todos los autores elegidos son personalidades bien conocidas y respetadas en los medios profesionales, con una importante trayectoria, y han escrito estas colaboraciones en la plenitud de sus carreras intelectuales. No sólo se ha ocupado cada uno de ellos de un tema diferente, sino que lo han hecho exhibiendo actitudes metodológicas muy variadas. De ahí algunos interesantes cambios de tono. Esta variedad de orientaciones constituye en sí misma una excelente antología, bastante completa, de lo que es actualmente la historia del arte en España (y en todo el mundo occidental en general). Tales diferencias no son negativas, sino todo lo contrario: enriquecen el valor de la obra. Es este mosaico de temas y de orientaciones, dentro de una estructura clara y ordenada, lo que nos parece *representativo* (es decir, *canónico*), y lo que nos autoriza a presentar esta *Historia del arte* como un nuevo tipo de manual.

EL ARTE DE LA ANTIGÜEDAD EN LA HORA ACTUAL

En este primer volumen se cuenta la génesis y el primer desarrollo de las diferentes formas de expresión plástica. Lo que se describe aquí constituye una especie de modelo que se repetirá luego en otros episodios históricos muy alejados en el espacio y en el tiempo. ¿Cuándo, cómo y con qué características aparece el arte? ¿Qué sucede cuando las creaciones visuales se conjugan con la aparición de estados centralizados, en sociedades muy jerarquizadas? ¿Cómo evolucionan las formas en un medio social muy dinámico como el helénico, y de qué modo los lenguajes artísticos ahí generados pudieron servir en contextos políticos imperiales? ¿Cómo se puede abordar el análisis de ciclos artísticos en culturas aisladas o refractarias a la influencia exterior?

Estas y otras preguntas se suscitan y se responden en las páginas ulteriores. El asunto de “los orígenes del arte” es crucial para nosotros, pues muchas cosas acaecidas después se explican cuando examinamos la producción artística ancestral de nuestros antepasados prehistóricos, o cuando prestamos atención a los comportamientos artísticos de los llamados “pueblos primitivos” actuales. El profesor Ignacio Barandiarán, de la Universidad del País Vasco, ofrece una panorámica completa del arte prehistórico, mostrándonos cómo en un periodo de tiempo muy dilatado, y pese a lo fragmentario de nuestros conocimientos, puede detectarse una interesantísima riqueza y complejidad de fenómenos artísticos. Las técnicas son variadas, así como los recursos expresivos. Nada parece ajeno a los rituales y creencias religiosas de aquellos creadores, pero también es interesante constatar el paralelismo del arte prehistórico con actitudes estéticas que el mundo contemporáneo ha aprendido a ver conviviendo: abstracción y figuración, esquematismo conceptual y realismo.

El profesor José Jiménez, de la Universidad Autónoma de Madrid, ha sido invitado a abordar también estas cuestiones examinando el trabajo artístico de los pueblos sin escritura que han convivido con las sociedades históricas. Rechaza, con toda justicia, la inferioridad estética o cultural de estos grupos sociales (no son más “primitivos” que nosotros mismos) y acomete su estudio vinculando sus creaciones a los comportamientos, rituales, y narraciones míticas: danza, guerra y juego sirven de soporte cultural a la producción de tatuajes, trajes, máscaras y efigies. La similitud de todo ello con algunos de los llamados “nuevos comportamientos artísticos” de nuestros días es bastante sorprendente: todo nos invita a cuestionar la noción decimonónica de *progreso* cuando se aplica a la creación artística.

Un caso aparte es el arte precolombino: aunque algunos incluyen su estudio dentro del arte “étnico” o “primitivo”, hemos optado por darle aquí un tratamiento especial, encargando su estudio al profesor José Alcina Franch. La enorme complejidad cultural y la extraordinaria riqueza artística de los pueblos americanos anteriores a la conquista europea requerían una cierta extensión, incluso en una obra de carácter introductorio como ésta. El mundo prehispánico no nos ha legado una literatura escrita tan amplia y articulada como la egipcia o la de otros pueblos del Próximo Oriente, pero sí tuvo sociedades muy estructuradas y un arte áulico de gran sofisticación.

El valle y el delta del Nilo conocieron uno de los primeros estados centralizados de la historia. Allí se desarrolló una civilización autónoma, poco conectada con el resto del mundo antiguo, cuyas realizaciones artísticas y arquitectónicas han provocado siempre la admiración unánime a todos los visitantes del país. El profesor Josep Padró, de la Universidad de Barcelona, nos enseña los pormenores de un arte que el gran público cree conocer pero que ofrece siempre muchas sorpresas y paradojas. Una de ellas es la conciliación entre la variedad de las soluciones y de los temas, con una notable continuidad estilística: los supuestos

básicos del arte egipcio se mantuvieron inalterados entre el Imperio Antiguo y la época ptolemaica. Pero entraron en la historia del arte occidental a través de su influencia en el arte griego, por no hablar de los *revivals* neoegipcios, desde fines del siglo xviii hasta los decorados cinematográficos de algunas películas, en pleno siglo xx.

Es grande el parentesco histórico y cultural entre Egipto y las civilizaciones coetáneas del Próximo Oriente, pero también son importantes las diferencias. El área compendida entre la península de Anatolia (con la costa siria) y el Irán actual, conoció en la Antigüedad el auge y el ocaso de muchos estados, con idiomas, religiones y formas políticas diferentes. Pero no siempre tuvieron una "cultura visual" diferenciada de la de sus vecinos o eventuales enemigos. El profesor Manuel Bendala Galán, de la Universidad Autónoma de Madrid, muestra los pormenores artísticos y arquitectónicos de esta zona, entre los orígenes de las sociedades urbanas y los albores del Hellenismo. Es interesante constatar cómo cada pueblo puede aportar matices a los modos expresivos y a los temas heredados: no todas las formaciones políticas significativas tuvieron un lenguaje visual de la misma calidad. Éste es, pues, un buen lugar para plantear las relaciones entre las diferentes (y sutiles) orientaciones metodológicas de la arqueología y de la historia del arte.

Para esta cuestión, Grecia es el gran "caballo de prueba". Nos encontramos ante el primer pueblo del que podemos elaborar una historia del arte en sentido estricto. Aunque el mundo griego tuvo un dinamismo social sin paralelo en la Antigüedad, las formas evolucionaron con gran rapidez y con una relativa independencia de otros factores políticos o culturales. Los criterios estrictamente "arqueológicos" no dan cuenta de este fenómeno que se va a reproducir luego en otros momentos de la historia occidental. Ricardo Olmos Romera, del CSIC, cuenta todo esto de un modo detallado, como corresponde a la enorme importancia objetiva de Grecia en el conjunto de la historia universal del arte. Los modelos de representación humana, los órdenes de la arquitectura clásica, y las estructuras urbanísticas básicas de nuestra cultura nacieron en la Grecia antigua. Y no han muerto, pese a la Revolución Industrial y a la subversión de las vanguardias artísticas. De ahí que su estudio constituya un capítulo esencial para comprender nuestra propia identidad.

Algo parecido podríamos decir de Roma, un imperio mediterráneo que heredó la cultura artística griega adaptándola de un modo inteligente a sus propias necesidades. El profesor Miguel Ángel Elvira, de la Universidad Complutense de Madrid, examina los condicionamientos "políticos" de las grandes obras (puentes, acueductos, carreteras...), de la arquitectura pública romana (anfiteatros, templos, arcos de triunfo...), y de la estatuaría oficial de emperadores y dignatarios. Roma tuvo una civilización visual de masas comparable, hasta cierto punto, a la de nuestro propio mundo: aunque sus repertorios estilísticos procedían del Hellenismo, no cabe negar la originalidad de sus planteamientos ni la gran pertinencia de su estudio en la hora actual.

Este volumen se cierra con el análisis que Carmen García-Ormaechea, de la Universidad Complutense de Madrid, dedica al arte de India, el Himalaya y el Sudeste Asiático. Es un ciclo cerrado en sí mismo, pues salvo algunos contactos episódicos con Occidente (como la estatuaría helenizante de Gandhara o las escasas influencias europeas desde el siglo xvi), el arte hindú tiene sus propios lenguajes y una dinámica evolutiva autónoma. En este universo geográfico y cultural hay una gran arquitectura religiosa y palaciega, así como un fascinante arte religioso vinculado a las grandes creencias del subcontinente. Los contrastes que esto genera son, con frecuencia, espectaculares: mientras el hinduismo favoreció el desarrollo de

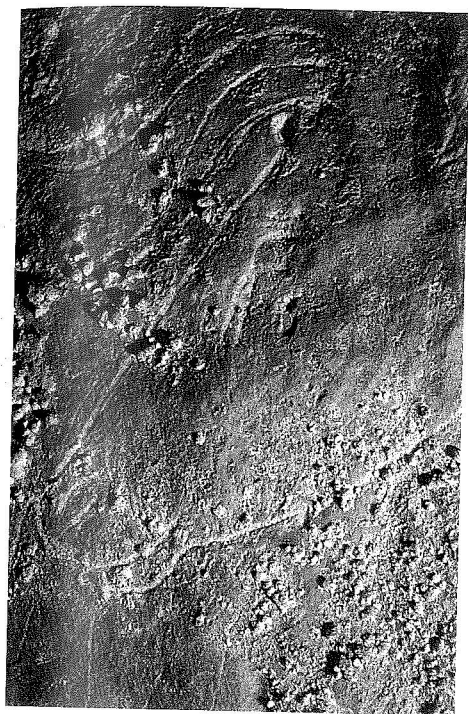
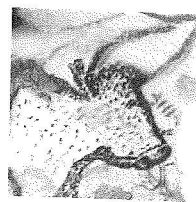
una plástica figurativa sensual, sin paralelos en toda la historia humana, el arte islámico propagó decoraciones geométricas abstractas. Debemos considerar también este antagonismo artístico al intentar explicar los conflictos interétnicos o religiosos de la India, presentes todavía en nuestros días.

Nada de lo artístico nos es ajeno. En este dominio todo está ahí, presente en algún lugar del mundo físico, y plenamente activo en nuestro sistema cultural. Todas las obras son, en este sentido, contemporáneas. El arte de la Antigüedad es además, por sus formas y estructuras, muy *moderno*, un pariente próximo de la sensibilidad actual.

J. A. R.

EL ARTE PREHISTÓRICO

Ignacio Barandiarán



1. Cabeza de uro (15000-13000 a.C.). Cueva de Teyjat, Francia. La formación de costras calizas sobre parte del surco que dibuja esta cabeza animal asegura que el grabado fue realizado en época prehistórica.

Los prehistoriadores consideran obras de arte todas las referencias gráficas realistas o esquemáticas realizadas en el marco de sociedades pretécnicas y no literarias. El arte prehistórico tiene constantes técnicas, temáticas y de ubicación; y también variantes producidas por tradiciones compartidas entre grupos vecinos o en periodos limitados de tiempo.

La Arqueología analiza la forma de los restos materiales del pasado; la Antropología Cultural y la Etnografía ayudan a comprender los cambios del utillaje y de la mentalidad. Los que estudian el arte prehistórico se preocupan sobre todo por identificar los temas y estilos y por definir el ambiente cultural que los produjo; casi nunca superan el análisis preiconográfico (de descripción y reconocimiento formal de los motivos) y apenas consiguen reconocer las escenas ni el significado de la representación.

Es muy poco lo que se conserva de este largo primer capítulo de la Historia del Arte: sólo los grabados, pinturas y esculturas que en circunstancias especiales han resistido el paso del tiempo y que la Arqueología ha conseguido recuperar. Se desconocen las intenciones de los autores y destinatarios del arte prehistórico, pues no se dispone de informaciones contemporáneas: ni orales (posibles en el estudio del arte de los primitivos actuales) ni escritas (que documentan el arte de época histórica).

Para saber cuándo se elaboraron esas manifestaciones se suele estudiar el orden de las superposiciones y de las pátinas de las figuras rupestres [1], así como los caracteres de las obras que se depositaron en el suelo de un espacio habitado (cueva o choza) o en un recinto funerario. No es difícil percibir la sucesión de temas y estilos de los objetos recuperados en una excavación (en estratos de datación garantizada); ese esquema cronológico se aplica por inducción a las figuras de mayor tamaño dibujadas sobre las paredes de la cueva o en rocas al aire libre. Así se establece un cuadro que define los estilos del arte prehistórico y la sucesión de formas y técnicas. La prehistoria de Europa reconoce (mediante el estudio de los cambios del equipamiento y de la disposición de los lugares de vivienda o enterramiento en los diferentes estratos de un yacimiento arqueológico) el orden en que han ido produciéndose distintas culturas.

En muchas regiones de África, América y Oceanía los modos de vida "primitiva" o "aborigen" han perdurado hasta fechas recientes, ofreciendo un arte "ahistórico" que, no sin dificultad, ha tendido a clasificarse por la apariencia de su evolución formal o recurriendo al modelo de estilos reconocidos en la prehistoria europea.

I. EL RECONOCIMIENTO DEL ARTE PREHISTÓRICO

En el último cuarto de este siglo se está produciendo un considerable aumento de datos: son muchos los hallazgos de arte rupestre fuera de Europa y se desarrollan programas internacionales de documentación. Se empieza a disponer de métodos para una datación directa de la obra (la materia pictórica y el soporte), para identificar las técnicas de representación (composición de pigmentos o desarrollo del grafismo) y los autores (examen diferencial de la morfología, dirección y articulación de los trazos) y para saber cómo se combinan los temas [4]. Al proceder a la autentificación de los conjuntos rupestres descubiertos en los años noventa se ha podido recurrir a una compleja analítica (geología, microscopía electrónica, cromatografía, datación absoluta, etc.) para conocer aspectos no perceptibles a simple vista [2].

Se ha generalizado, además, una política de protección que intenta contrarrestar la sobrecarga del uso turístico de importantes conjuntos (como las cuevas paleolíticas de Francia y España), la contamina-

ción ambiental (como las lluvias ácidas sobre grabados al aire libre en Escandinavia y en el norte de Rusia) o la proliferación de exposiciones (que exigen una reiterada manipulación del frágil arte mobiliario). El conocimiento de los factores agresivos y de sus posibilidades de control y la limitación de visitas y manipulaciones empiezan a reducir esos riesgos.

Los orígenes del arte

Muchos pueblos primitivos dibujan figuras y signos sobre soportes que resisten mal el paso del tiempo (madera, corteza, fibra o cuero; figuras hechas con tierras de colores; pintura o tatuaje sobre el cuerpo). No se han conservado sus paralelos en la prehistoria y, por ello, no pueden ser estudiados por la Arqueología.

En el Paleolítico Medio y en el periodo de transición al Paleolítico Superior (Culturas Musteriense y Castelperroniense entre 125000 y 35000 a.P., el “hombre de Neanderthal” recoge materiales de formas y colores llamativos (cristales de roca y otros minerales brillantes, óxidos de hierro de color ocre o rojo, conchas y fósiles) que lleva a las cuevas donde vive o coloca junto a sus muertos. Se discute que tengan intención “artística” algunos trazos —líneas sencillas incisas no figurativas— sobre huesos y piedras, como los de Pech de l’Azé (Francia), de finales del Paleolítico Inferior, los de Riparo Tagliente (Italia) y otros yacimientos del Paleolítico Medio.

Al hombre del Paleolítico Superior (“hombre de Cro-Magnon”) se debe un notable progreso del utillaje (con trabajo más cuidadoso del sílex, asta, hueso y marfil) y del dispositivo funerario. Es también el autor de algunas imágenes relacionadas con el mundo que le rodea: pequeñas figuras de animales esculpidas sobre marfil en el Auriñaciense antiguo del sur de Alemania, fechadas

2. Macrofotografía de una zona de pared pintada de la cueva de Zubialde, Álava, sometida a autentificación en 1990: se aprecia la técnica pictórica (pintura líquida en el color negro, sólida en el rojo), la superposición del rojo sobre el negro y el grado de integración del pigmento en el soporte, mostrando los añadidos posteriores sobre una figura anterior.



das entre 33000 y 26000 a.C. [3], y en otros lugares del sur de Europa y de Siberia. Algo más tarde se desarrolla el arte rupestre de la Cornisa Cantábrica y el sur de Francia, con trazos hechos con los dedos sobre el barro de la cueva [5], así como signos y siluetas animales y humanas realizados tanto en cuevas como sobre utensilios [6].

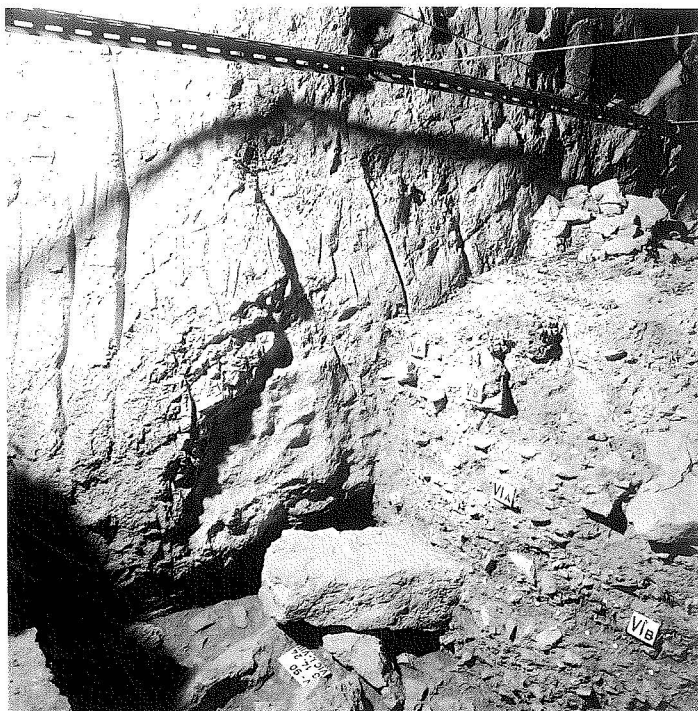
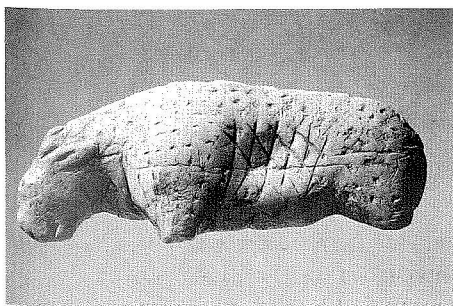
Constantes y estilos del arte prehistórico

El arte prehistórico no es una copia que expresa lo que se ve o se conoce sino una creación de imágenes condicionada por servidumbres técnicas y de demanda social. El historiador de las civilizaciones sin escritura sospecha que en dichas imágenes se plasman las sensaciones y creencias del hombre prehistórico; que, bajo la apariencia de lo más próximo (modos de vida, fauna o gentes), se alude simbólicamente a seres superiores, gestas y ritos.

El artista prehistórico, que como cazador y ganadero conoce muy bien la anatomía animal, no describe animales concretos, sino su imagen genérica, y se sirve de estereotipos al pintar seres humanos o signos. En su obra los temas se combinan (en escenas o no) produciendo un sistema de señales alusivo a valores profanos y sagrados; debe tratarse de un mitograma compartido por muchos grupos que, en lugares no muy próximos y durante milenios, se han servido de un repertorio básico de imágenes. Sus variantes (de temas y tratamiento) y sus constantes (a lo largo de una época o en un territorio) permiten distinguir los estilos.

Tradiciones arraigadas imponen las técnicas, los temas, el orden de ejecución de

3. Talla de marfil con figura de un león de las cavernas, de un nivel auriniense de la cueva de Vogelherd, Alemania. Museo de la Universidad de Tübingen.



4. Corte estratigráfico.
Abrigo de La Viña, Asturias.

En las paredes del abrigo de La Viña hay siluetas animales grabadas superpuestas a trazos rectos verticales repetidos. En este yacimiento se han excavado los niveles V y VI que ocultaban algunos de los trazos rectos de la pared y se ha podido relacionar el suelo arqueológico que el grabador prehistórico estaría pisando (niveles inferiores) con la altura accesible de la pared que habría de ser decorada. Estas dos observaciones estratigráficas (el suelo que pisarían los grabadores cuando trabajaban; los niveles que posteriormente cubrieron su obra) permiten datar los trazos rectilíneos de La Viña en el comienzo del Paleolítico Superior (Cultura Auriniense), o sea, en el primer horizonte gráfico del arte rupestre occidental.

La antigüedad de las pinturas y grabados de Altamira (descubiertos en 1879) se aceptó cuando años después aparecieron en la cueva de La Mouthe (Dordoña) figuras grabadas de animales en roca que tapaban sedimentos del Paleolítico Superior. Los avales básicos del arte rupestre del sur de Europa en los estudios de H. Breuil (1905 y 1912) se basaron, precisamente, en argumentos estratigráficos: figuras grabadas o esculpidas sobre rocas cubiertas por estratos del Paleolítico Superior, alteraciones (degradaciones o recrecimientos de estalagmita) del soporte, figuras de animales extinguidos o emigrados de estas latitudes antes del Neolítico, paralelos entre el arte rupestre y el mobiliario (que se recoge al excavar los niveles de los yacimientos) y clausura de algunas cuevas al final del Paleolítico.

Los restos —de industrias, fauna, hogueras, teas...— dejados por los hombres prehistóricos en cuevas decoradas (por ejemplo en Trois-Frères, Tête du Lion, Niaux-Clastres, Erberua, Gargas o Fontanet en Francia, Chufín, Tito Bustillo o Fuente del Salín en la Cornisa Cantábrica) permiten una datación indirecta del inmediato arte rupestre. Estratos que cubren la obra rupestre están sirviendo ahora para certificar la alta antigüedad del arte extraeuropeo, como en las cuevas Apollo 11 (Namibia), Koonalda (Australia) o Cañadón de las Cuevas (Argentina).



5. Líneas informales trazadas con los dedos sobre el barro (primer tercio del Paleolítico Superior). Cueva de Pech Merle, Francia.

la obra y la oportunidad de su uso; la “fantasía” y habilidad de cada artista marcará algunas diferencias. Las obras sobre roca tienen expansión mundial y suponen la mayor representación del arte prehistórico conocido. El soporte rupestre es natural y no preparado, pero fue cuidadosamente elegido por su formato y ubicación.

En el panorama de esta plástica, extendido durante más de 30.000 años, suelen ser más antiguos el tratamiento naturalista de los temas que su esquematización, las composiciones que protagoniza la figura animal que aquéllas en que aparece normalmente la humana, y las figuras aisladas que las que se mezclan en escenas. Se distinguen tres grandes horizontes o ciclos:

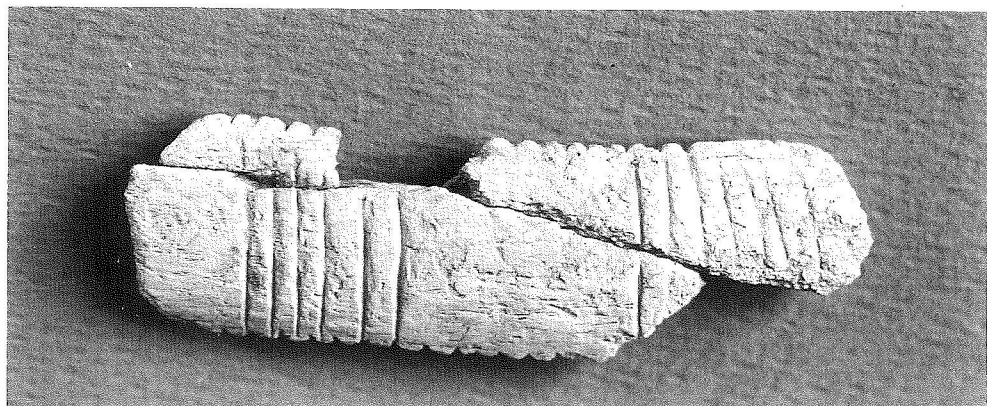
- a. El arte de los cazadores de la época glacial (en el Paleolítico Superior) presenta muchas figuras naturalistas de animales, bastantes signos y escasas figuras humanas; pocas veces se constituyen en escenas. Los desplazamientos a larga

distancia de los cazadores justifican, entre otras razones, la similitud del arte en espacios extensos.

- b. La obra de los últimos cazadores de la actualidad climática (en el Epipaleolítico o Mesolítico) se caracteriza por la abundancia de escenas descriptivas de gran viveza, con figuras animales y humanas relativamente sintetizadas. Los asentamientos de explotación más intensa de cada territorio requieren una mayor estabilidad de los grupos y facilitan su diferenciación cultural, con una parcelación del arte en variantes regionales.
- c. Con las primeras sociedades de economía productora (agricultores y ganaderos) del Neolítico y el inicio de las Edades de los Metales aparecen la arquitectura urbana en Asia anterior y Europa oriental y las construcciones megalíticas en buena parte de Europa; se generaliza un arte con muchos signos y figuras muy simplificadas. La más rápida difusión de técnicas e ideología (por el comercio, sin duda y, a veces, por migraciones) favorece cierta uniformidad de las mentalidades y de la expresión gráfica, pero la adscripción definitiva de los grupos a un suelo (una “ciudad” y un “país”) confiere matices diferentes al equipamiento y al arte.

Los estilos del arte de la prehistoria perduran en muchos pueblos primitivos recientes que incorporan elementos modernos a representaciones de apariencia antigua: hay embarcaciones a vela en el arte rupestre aborigen de Australia, y gente fumando, colonos barbudos, iglesias o animales domésticos de introducción muy moderna en el arte “prehistórico” del sur de África.

6. Decoración con signos elementales (trazos rectos) de un trozo de hueso plano preparado probablemente para el adorno personal (Auriñaciense antiguo). Colección G. Laplace, Coarraze. La pieza procede de la cueva de Gatzarria, Francia.



2. LOS CAZADORES DE LA ÉPOCA GLACIAL

Durante el Paleolítico Superior pueden distinguirse dos categorías artísticas: lo rupestre o parietal (en la cueva o sobre roca al exterior) y lo portátil o mueble (de menor tamaño, sobre utensilios o exento); las convergencias temáticas y estilísticas aconsejan el estudio paralelo de ambas manifestaciones. Sus autores son cazadores que ocupan zonas menos frías de Europa y Asia durante los rigores climáticos de la segunda mitad de la última glaciación. Este primer capítulo de la Historia del Arte empieza en el Auriñaciense antiguo y el Gravetiense y concluye al acabar el Magdalenense. Se manifiesta en numerosas obras portátiles del tercio meridional de Eurasia, en conjuntos rupestres del sudoeste de Europa y en otras series rupestres que ahora se están identificando.

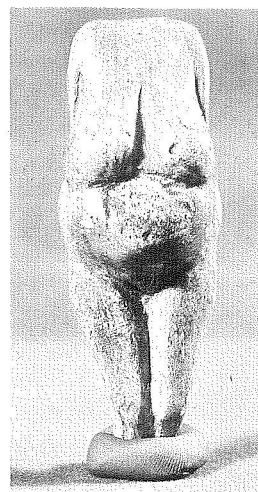
Los temas y las técnicas

Son pocas las figuras humanas y muchas las de animales y signos. Se ha afirmado que la apariencia de los humanos es deforme,

la de los animales fiel y la de los signos hermética: lo fingido, lo real y lo simbólico. De hecho, figuras humanas y animales ofrecen una gradación del realismo a lo convencional, de la naturalidad a cierta esquematización y acaso, por abstracción, al signo.

Entre las representaciones humanas encontramos figuras completas (estatuillas, pinturas y grabados) [7] o parciales (cabezas o sexos), realistas o caricaturescas; también se incluyen en este apartado algunas figuras híbridas con rasgos animales, así como signos de discutida referencia a un perfil o un sexo e improntas de manos sobre la pared. Los antropomorfos se representan habitualmente desnudos y con alteraciones en la cabeza y en el rostro (sin ojos, boca u orejas, o con un exagerado perfil fronto-nasal); suelen aparecer de pie, a veces con los brazos adelantados y con el sexo muy marcado.

En el bestiario aparecen muchos caballos, bisontes, renos y ciervos, bastantes uros, cabras monteses y mamuts [8], pocos



7. Figura femenina tallada en marfil. Museo de Antropología y Etnografía de San Petersburgo. Esta pieza, de 8 cm de altura, fue encontrada, junto a otras estatuillas similares, en una cabaña del yacimiento gravetiense de Kostienki (Rusia).



8. Representación de un mamut (con la característica silueta craneo-dorsal y detalles de defensas y trompa) pintado en negro en la pared de la cueva de Rouffignac, Francia.



9. Placa de piedra con grabados de una figura de pato y otros temas (Magdaleniense). Museo de Brive. Procedente de la cueva de Puy de Lacan, Francia.

rebecos, rinocerontes, carnívoros (oso, león, zorro), aves [9] y peces (salmones sobre todo) y excepcionalmente otros mamíferos y fauna menor. La mayor parte de los animales parecen ser los deseados por los cazadores, pero la proporción de los que están representados ("muestra gráfica") no coincide con la de los restos de caza y comida ("muestra culinaria") presentes en los yacimientos. En las representaciones rupestres del sudoeste de Europa predominan las figuras de caballos [10] y bisontes; menos abundantes son las de mamuts,

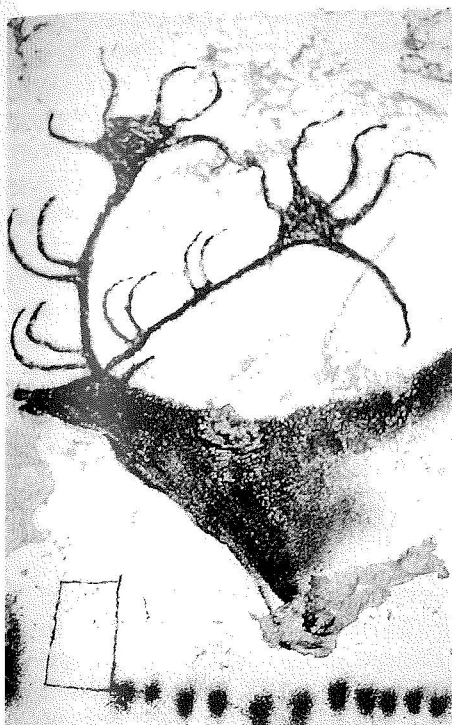
cabras, uros y ciervos, y muy escasas las de renos. La mayoría de caballos y bisontes de la muestra gráfica no se corresponde con la caza predominante de ciervos (en la Cornisa Cantábrica) y de renos (en Aquitania y Pirineos), ni la abundancia de algunas figuras (como los mamuts y rinocerontes en Rouffignac) tiene que ver con lo que cazaron los que allí vivían. Casi todos los animales rupestres se representan de perfil; sus dimensiones son normalmente muy inferiores (longitud media entre 0,5 y 1,5 metros) a las reales, salvo excepciones de gran tamaño (una cierva de Altamira, un cuadrúpedo de Pileta, toros de Lascaux). Algunas figuras quedaron intencionadamente incompletas: hay animales acéfalos o desprovistos de hocico, patas o cuernos. No es extraño que algunas representaciones aparezcan en posición vertical o patas arriba. Junto a las figuras o aisladamente aparecen muchas formas y signos irreconocibles [11]: rayas, puntuaciones, aspás, zigzags, aflechados, cerrados (rectangulares, ovalados o "tectiformes" con subdivisiones internas), etc. Algunos de estos signos marcan en las cuevas el comienzo y el final de los paneles decorados [12].

Las técnicas predominantes en las obras de arte rupestre son el grabado y la pin-



10. Caballos pintados en la cueva de Ekain, Guipúzcoa.

Las representaciones incluyen detalles (relleno parcial de partes del cuerpo, manchas escapulares, cebraduras en patas...) propios del estilo pictórico del Magdaleniense.



11. Ciervo y signos varios "asociados" (cuadrilátero y puntos) pintados en la cueva de Lascaux, Francia.

tura de un solo color; las pinturas de varios colores y las esculturas en roca son escasas, y los modelados en barro, excepcionales. Se han recuperado lámparas, colorantes y machacadores de pigmento, espátulas para mezclarlos y pinturas ya preparadas (en Altamira estaban depositadas en conchas de lapa y en concavidades de huesos). El color se aplicaba directamente en seco (trozos de óxidos de hierro y de manganeso y carbones de madera o hueso) o en líquido, a dedo o con pincel. Mediante análisis científicos han llegado a determinarse las recetas de los pintores: la proporción en que se mezcla el pigmento con su carga (los aditivos que aumentan su masa —arcillas o arenas—) y con aglutinantes y disolventes (resinas o grasas). Los artistas del Paleolítico Superior trazaron a veces esbozos con carbón para proceder luego al dibujo definitivo de los contornos con un trazo seguido o tamponado [13] y al relleno de planos de pintura extendiendo el pigmento con un pincel o soplándolo. El empleo de tonalidades de los dos colores básicos (rojo y negro) con raspado o lavado de tintas y el repaso de algunos perfiles [17] permite

diferenciar volúmenes, colores e iluminación según las partes del cuerpo representado. Así mismo, el recurso a varios tipos de grabado permite distinguir texturas y coloraciones de la piel de un animal, concretar detalles y sugerir volúmenes. El grabado rupestre a veces es simple y a veces reiterado con estrías yuxtapuestas. El arte mobiliario se sirve sobre todo del grabado [14], ya sea en soportes tenaces (piedras más duras, marfil y algunos huesos), donde presenta trazos someros y estrechos, o en soportes rugosos y de menor compacidad (piedras granuladas y astas), con trazos más profundos y anchos; en la elaboración de objetos se utilizan también otros recursos, como el recorte de siluetas, el pulido, la perforación y la talla [15]. El hecho de que estos objetos hayan permanecido enterrados durante mucho tiempo ha impedido la conservación de posibles decoraciones pintadas; entre las excepciones destacan las pinturas de animales y signos que aparecen en muchas plaquetas del Parpalló.

Las representaciones se integran en el espacio disponible en las cuevas y en los formatos mobiliarios. Grietas o resaltes de la cueva hacen las veces de suelo sobre el que se alinean las figuras; relieves y oque-

12. Signos (puntuaciones y grupo de "claviformes") pintados en rojo bajo una silueta de bisonte. Cueva del Pindal, Asturias.

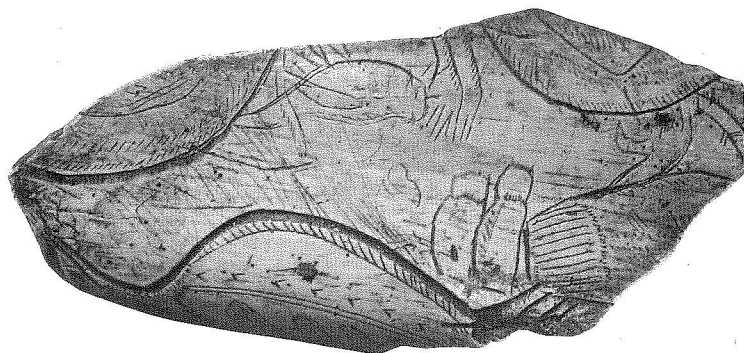




13. Figuras de ciervos. Cueva de Covalanas, Cantabria. Realizadas con la técnica de pintura tamponada, alineando y yuxtaponiendo puntuaciones de pintura roja líquida.

dades acogen los cuerpos [16]. La forma del soporte mobiliario condiciona la representación de cabezas retrospectivas o inclinadas hacia adelante y de patas plegadas; las piezas portátiles alargadas se prefieren para grabar animales o decoraciones en hilera, las planas para motivos únicos (en ocasiones, hay un motivo similar en la otra cara de la placa), y las cilíndricas para combinaciones de figuras y signos. La tridimensionalidad de las figuras se intenta expresar mostrando perspectivas especiales de patas y astas (incorrectas o “torcidas” en el primer tercio del Paleolítico Superior y bien resueltas posteriormente); se omiten o deforman detalles con una reconocida tendencia al ahorro de trazos. También se utilizan recursos de animación: hay figuras estáticas (paradas y con patas rígidas) y otras en acción (marchando o corriendo, retrospectivas, al ataque, en celo, alentando o emitiendo voz, vomitando, defecando, etc.). Del mismo modo, y frente al habitual repertorio de temas aislados, se ofrecen en el arte del Magdaleniense algunas escenas explí-

14. Placa de hueso con grabados (Magdaleniense Medio). Colección Bégoutien/Museo de Pujol. Esta placa, procedente de la cueva de Enlène (Francia), muestra temas muy poco frecuentes en el arte paleolítico, entre ellos un saltamontes y perfiles de búhos.

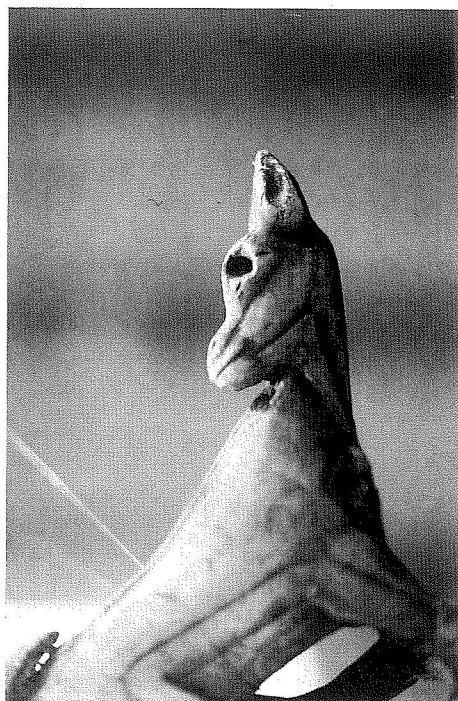


citadas (animales en fila o agrupados, atacándose, hembra y cría, macho y hembra, y algún caso de humano con animales). Múltiples convenciones (trazos sobre el costado en zigzag, alineaciones de puntos, bandas o cebraduras, despieces en M; tintas planas y rellenos de líneas: reiteración del contorno, perfil cérvico-dorsal, etc.) remiten a rasgos de identificación específica (color y estructura de la piel —pelo, crin, escama o pluma—), individual (sexo y edad) o expresiva (volúmenes y sombras). El uso habitual de esas convenciones permite identificar estilos locales, “escuelas”, e incluso artistas concretos.

La evolución de los estilos y su cronología

En la periodización del arte paleolítico se utiliza normalmente un cuadro de cronología esbozado por H. Breuil en el primer cuarto de este siglo y reestructurado a fondo por A. Leroi-Gourhan en los años sesenta. En el caso del arte rupestre se dispone desde hace algunos años de la datación indirecta por carbono 14 (C14) para los restos aparecidos

15. Figura de ungulado (probablemente una cabra) retrospectiva, tallada en el extremo de un propulsor de asta de reno (Magdaleniense Medio). Museo de Mas d'Azil. Procede de la cueva de Mas d'Azil, Francia.



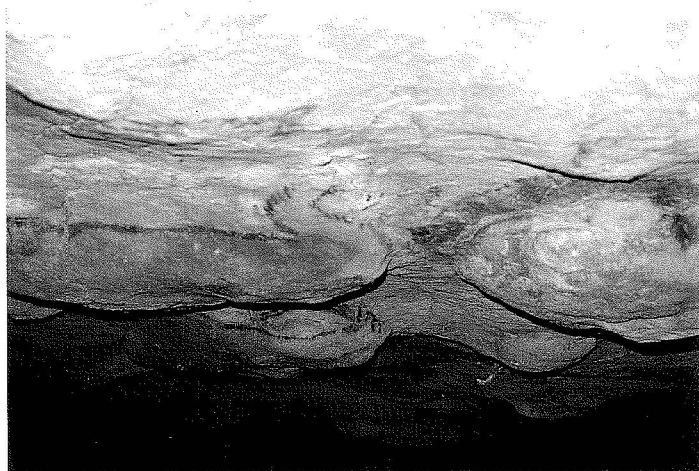
en el suelo de las cuevas; en los años noventa se han empezado a fechar por C14-AMS directamente las propias pinturas (los carbones del pigmento o las resinas y grasas del disolvente).

El arte paleolítico europeo se extiende durante cerca de veinticinco mil años en tres ciclos o etapas:

- a. La “fase primitiva” (estilos I y II de Leroi-Gourhan) se desarrolla en el Auriniaciense, Gravetiense y Solutrense inicial (33000-18000 a.C.). Se caracteriza por las figuras aisladas simples, con siluetas de marcada línea cérvico-dorsal, escasos detalles internos y perspectiva incorrecta de cuernos y patas. Este estilo “lineal” o “sintético” de figuras estáticas se acompaña de trazos hechos con los dedos sobre el barro y de improntas de manos pintadas, así como de trazos grabados en la embocadura de la cueva. El arte mobiliario aporta las primeras figuras de animales y de algún antropomorfo en el Auriniaciense antiguo del sur de Alemania (esculturas de marfil de Vogelherd y Geissenklösterle). A partir de 25000 a.C., con el Gravetiense, se multiplican las figuras animales y humanas y los signos en el Pirineo francés (Isturitz), Austria (Willendorf), Moravia (Dolní Vestonice, Predmost, Pavlov), Ucrania (Mezine) y otros lugares.



17. Detalle de la policromía (el contorno se pintó en negro y el interior se rellenó con tonos ocres) en el cuarto trasero de un bisonte de Altamira, Cantabria.



16. Gran sala de la cueva de Altamira. Cantabria.

La fotografía con luz rasante desde el umbral de la gran sala de Altamira da una visión distinta de la habitual en la documentación sobre la cueva. Quienes hacia el 12500/11500 a.C. entraran en la sala, con luces en sus manos, para pintar figuras policromas sobre otras monocromas —en rojo o en negro— anteriores percibirían esta peculiar topografía del techo, con abultados salientes.

Este amplio techo, de cerca de 100 m² de superficie, es prácticamente horizontal a menos de un par de metros de altura. Las figuras policromas son veinte bisontes, un par de caballos, una cierva y alguna otra peor conservada (con dudas un posible jabalí, acaso otro bisonte); salvo la cierva, que mide 2,20 metros de longitud, tienen dimensiones medias (entre 1,40 y 1,60 metros).

Altamira ofrece un buen ejemplo del aprovechamiento de las formas naturales del soporte en el arte rupestre del Magdalenense. En cada abultamiento del techo encaja casi por completo el cuerpo de un bisonte y, con diversas distorsiones, aquellas partes de la figura que no caben: alguna cabeza se pinta retrospectiva, las patas se pliegan bajo el vientre y algún rabo se alza y adosa sobre el dorso del animal. La separación entre los diversos bultos de la roca produce la sensación de que no hay aquí una escena (“una manada”), sino la yuxtaposición de figuras aisladas (bisontes “sueltos”) que no siguen una orientación común: sus distintas actitudes individuales (marchando, corriendo, embistiendo o parados, retrospectivos o no, en pie y con las patas estiradas o tumbados con patas plegadas) han debido ser sugeridas por la morfología de los abultamientos que los acogen.

La unidad del conjunto de las pinturas policromas de Altamira se establece por su integración en un espacio bien determinado (el techo continuo de la gran sala como “soporte escénico” compartido) y por la similitud general del tratamiento pictórico y de la temática. Sin embargo, no se aprecian referencias a una acción dramática concertada.

18. Brazaletes con grecas grabadas, del Gravetiense de Mezine, Ucrania. Museo de Kiev. Elaborado a partir de un trozo ahuecado de marfil de mamut.

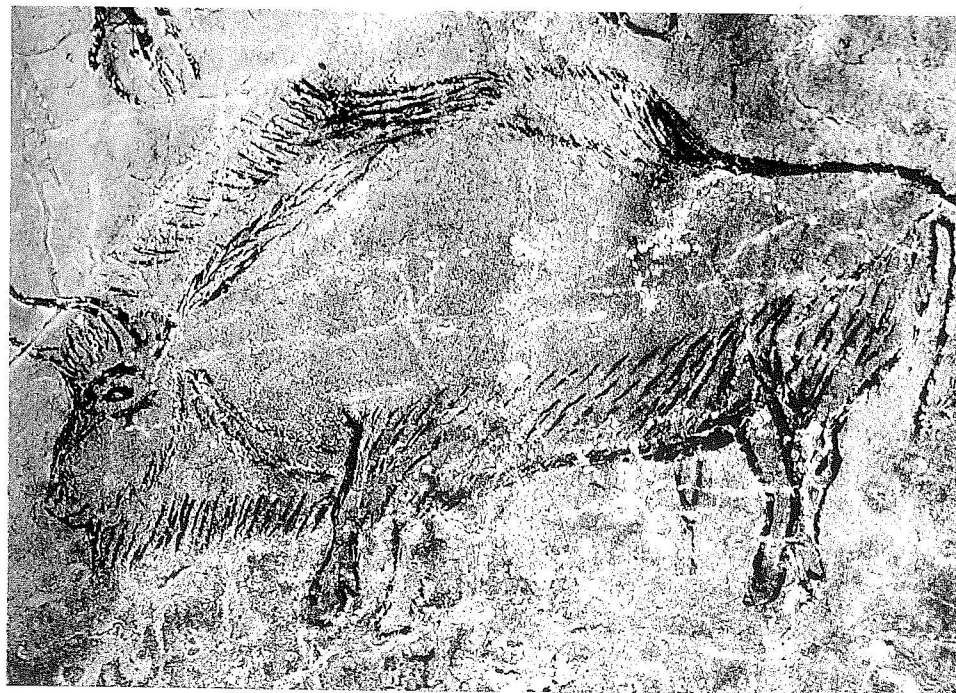


b. La “fase arcaica” (estilo III) coincide con el Solutrense superior y final y el inicio del Magdaleniense (18000-13500 a.C.). Se generaliza la animación de las figuras animales, el detalle de la anatomía y la corrección de las proporciones y de la perspectiva, y se rellenan zonas del cuerpo con trazos referidos al color o al moteado; así, en las placas mobiliarias de la cueva valenciana del Parpalló se percibe la animación de las cabezas, el rabo y las patas (que se estiran o se repliegan) [21], e incluso aparece alguna escena expresa (una cierva amamantando). En yacimientos rupestres franceses (Isturitz o Angles-sur-l’Anglin) aparecen figuras en grabado profundo y bajorrelieve.

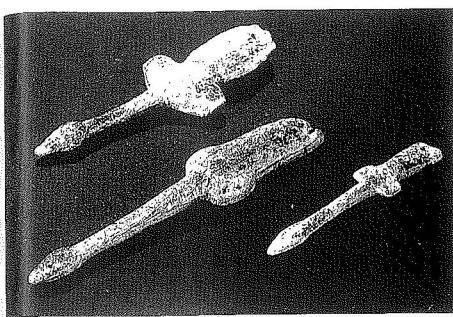
c. El gran desarrollo de la “fase clásica” (estilo IV) del Magdaleniense (13500-8500 a.C.) aglutina a más de las tres cuartas partes del efectivo del arte paleolitico (manifestaciones rupestres de Altamira, Tito Bustillo, Altxerri, Niaux, Tucaudou, Barreilles, Trois-Frères, Lascaux, Font-de-Gaume, etc.). Los historiadores del arte reconocen esta fase por el estilo “vibrante” y “pictórico” [19] frente a la apariencia “lineal” de las fases precedentes, por su preocupación por la profundidad espacial, el volumen, la plasticidad y el movimiento de las figuras; ras, los detalles y las combinaciones de temas. A veces, junto a figuras muy detalladas aparecen otras simplificadas. Los temas se asocian en escenas; se utiliza el “recubrimiento reservado” como una clara expresión de la perspectiva de figuras en fila.

Las obras mobiliarias de Eurasia

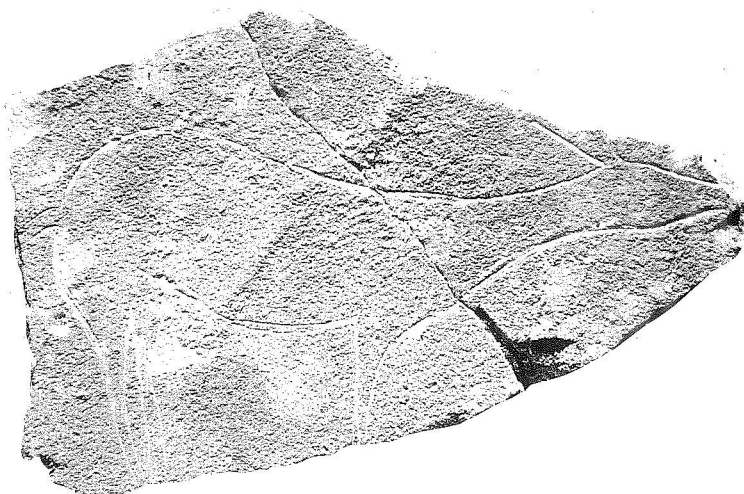
Tanto en el interior de cuevas como en zonas de acampada al aire libre se han recogido instrumentos de hueso, asta, marfil, elementos no útiles (cantos y pedregales de piedra, trozos de hueso) que sirven de soporte a decoraciones y figuras y algunas obras exentas talladas (en piedra, asta o marfil). En Europa sudoccidental hay núcleos importantes de arte mobiliario en



19. Bisonte pintado en negro
en las paredes del
"Salon Noir" de la cueva
de Niaux, Francia.
Excelente ejemplo
del detallismo en las figuras
animales del arte del
Magdaleniense avanzado.



20. Figuritas de cisnes volando talladas en marfil, con perforación como colgantes (Gravetiense de Ma'alta, Siberia). Museo de Antropología y Etnografía de San Petersburgo.

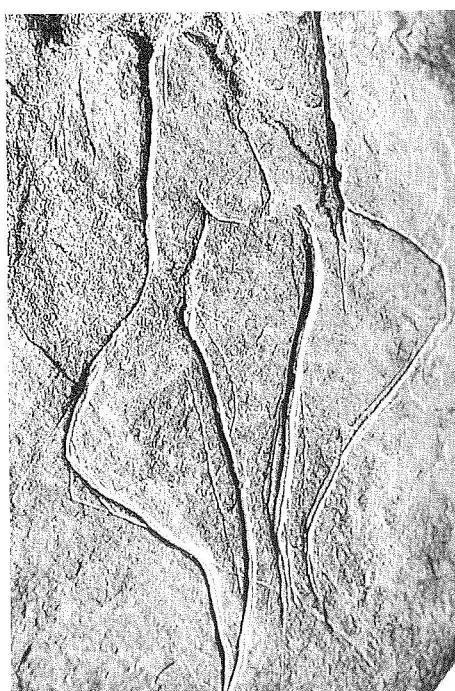


Cornisa Cantábrica (La Viña, Las Caldas, Llonín, Tito Bustillo, El Pendo, Castillo), en el norte del Pirineo (Isturitz, Brassempouy, Bruniquel, Enlène, Mas d'Azil, La Vache), en Dordaña y zonas próximas de Francia (La Madeleine, Teyjat, Laugerie Basse, Limeuil, La Marche) y en otros sitios arqueológicos de las penínsulas Ibérica (Parpalló en Valencia) e Itálica (Romanelli). En Europa central y oriental destacan el sur de Alemania (Andernach, Vogelherd, Geissenklösterle, Gönnersdorf), Suiza (Kesslerloch), Austria (Willendorf), Moravia (Dolní Vestonice, Predmost, Pavlov), Ucrania (Mezine) y Rusia (Kostienki, Gagarino, Sungir). En Siberia hay varios conjuntos importantes junto a los ríos Lena y Yenisei y el lago Baikal (Ma'alta, Buret). Algunos de estos lugares podrían considerarse centros artísticos, ya sea por su amplia producción a lo largo del tiempo (centenares de obras sobre utensilios y soportes exentos desde el Auriñaciense al Magdaleniense en Isturitz, o cinco millares de plaquetas de piedra del Gravetiense al Magdaleniense en Parpalló), o por el recurso a alguna técnica o temática peculiar (como el trabajo del marfil en Ma'alta [20], los bloques con grabados profundos en La Marche o Limeuil, o las placas grabadas en Gönnersdorf [22]).

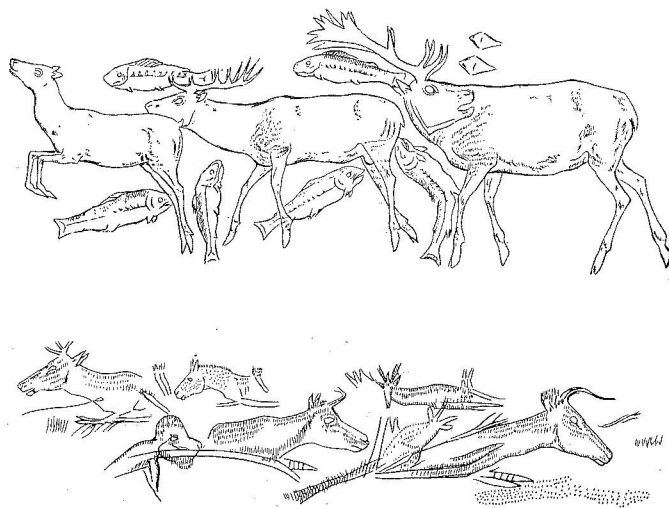
En este tipo de obras abundan las decoraciones sencillas, son pocas las figuras y muy escasos los signos complejos [18]. La técnica más frecuente es la del grabado [23], y se conocen pocos ejemplos de relieve, recorte o pintura. Algunas placas de hueso se recortaron como siluetas: son típicos del Magdaleniense Medio del Pirineo los contornos (de cabezas de caballo,

sobre todo) [24] y los discos perforados. Las figuras pintadas son excepcionales en el arte mobiliario; más frecuente es el color integrado en el grafismo de la representación (cuyos rasgos esenciales se habían conseguido con grabado o talla), rellenando partes del interior (ojo y ollares de animales) o resaltando los contornos. En la elaboración de estatuillas de animales se emplean diversos materiales: marfil de mamut en el Auriñaciense alemán y en el arte de Europa oriental y Siberia, una mezcla plástica de barro y huesos machacados endurecida (por proximidad accidental al fuego de una hoguera y no por cocción

21. Grabado sobre una placa de piedra procedente de la cueva del Parpalló, Valencia (Solutrense Medio). Museo del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia. El contorno general de la figura de cierva (con la cabeza estirada hacia adelante) se adapta al formato de la placa-soporte.



22. Placa de piedra con dos siluetas femeninas grabadas. Museo de Coblenza. Hallada, junto a otras muchas placas similares con figuras animales y humanas, en el suelo de una cabaña magdaleniense de Gönnersdorf, Alemania.



**23. Grabados muebles de Lortet (Hautes Pyrénées)
y Torre (Guipúzcoa) (10500-8500 a.C.).**

Estos grabados reflejan el estilo propio del final de la "fase clásica" del Magdaleniense: tratamiento realista de la anatomía general del animal y detallismo en lo específico e individual (ojo, oreja, cornamenta o pelaje de las caras de mamíferos, escamas o aletas de peces), pero ejemplifican distintos tipos de asociaciones o "escenas".

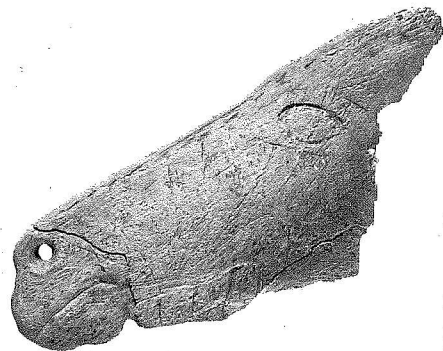
El de Lortet (arriba) fue realizado en un trozo de asta de reno de 24,4 centímetros de longitud, en el que se grabaron figuras completas de dos ciervos, una cierva y seis salmones, y dos signos, en una "asociación dramática" o "narrativa" de un relato de explicación inmediata no difícil, como sucede en bastantes conjuntos de figuras del arte mobiliario y rupestre magdaleniense: un grupo de ciervos atraviesa un río en el que saltan salmones. Los intentos de explicación de los dos signos han sido pintorescos: una marca o "firma" de artista (E. Piette en 1894), símbolos femeninos (A. Leroi-Gourhan en 1965) y hasta astros ("dos ojos del cielo, el sol y la luna o acaso una combinación estrella-sol": A. Marshack en 1972).

El de Torre (abajo) es un cubito de alcatraz de 21,5 centímetros de longitud y 0,8 de diámetro, con grabados muy finos de las cabezas y partes anteriores de un ciervo, un caballo y una cabra, mirando a la izquierda, y de un antropomorfo, un sarrio, una cabra y una vaca hacia la derecha, así como diversos signos. Como muchos soportes cilíndricos, éste ofrece una "asociación aleatoria" (con temas aparentemente independientes y sin parentesco figurativo) en que animales y humano se combinan en una disposición equilibrada en dos hileras. La morfología de los trazos parece demostrar que todas las figuras son obra de una sola mano; sus superposiciones revelan el orden de su elaboración: primero las figuras menores (caballo, humano y una cabra) y algún signo, luego la otra cabra y al final, encajándolos en los huecos reservados, los tres animales mayores, ciervo, sarrio y vaca. (Reconstitución de E. Lankester y calco de I. Barandiarán).

24. Cabeza de caballo del abrigo de La Viña, Asturias (Magdaleniense Medio). El contorno fue recortado a partir de una placa delgada de hueso, y en ella se grabaron los detalles del ojo, el hocico y los pelos de la cara del animal.

intencionada) en varios centros del G. Magdaleniense moravo, placas de arenisca en Gravetiense de Isturitz, asta de reno en Magdaleniense del Pirineo [27] y Dordoña [26], etc.

Se conservan cerca de dos centenares de estatuillas femeninas procedentes de yacimientos de Pirineos-Aquitania (Francia: Brassempouy, Lespugue), Península Itálica (Grimaldi), las cuencas del Rin-Danubio (Alemania; Austria: Willendorf; Eslovaquia: Moravany; Moravia: Dolni Vestonice, Predmost), Rusia (Eliseevitchi, Kostienki, Avdeevo, Gagarino), Ucrania y Siberia. Todas son de muy pequeño tamaño: 23 centímetros de altura la mayor (Savignano) y apenas 1,5 centímetros las más pequeñas (varias de lignito en el yacimiento alemán de Petersfels, dotadas de una perforación como colgantes). La mayoría se esculpieron en marfil, aunque excepcionalmente se utilizó la piedra (caliza y estalagmita, esteatita) y otros soportes. El modelo de imagen gravetiense (como las de Willendorf [25], Grimaldi, Lespugue, Kostienki o Gagarino) está muy extendido: mujeres gruesas, con su centro geométrico en el vientre y amplias caderas, prolongándose su esquema simétricamente hacia arriba (pecho-cabeza sin rasgos) y abajo (piernas); muy pocas tienen facciones [29]. Pese a la tópica calificación de estas figuras como "venus", no puede asegurarse que representen un canon estético o la imagen de las "guardianas del hogar". Algunas de estas estatuillas se han encontrado aisladas, y no entre los residuos propios de un lugar habitado; una de ellas, hallada en Kostienki I, apareció en una fosa del suelo cubierta por un omoplato de mamut, y otras tres de Avdeevo se guardaban en un hoyo.



El arte rupestre del sudoeste de Europa

La mayoría de los restos conocidos de arte rupestre paleolítico se concentra en un área reducida del sudoeste de Europa. Unos ciento veinte conjuntos se encuentran en la Península Ibérica: alguno en Portugal, ochenta y cinco en la Cornisa Cantábrica (entre ellos Peña de Candamo, La Viña, Tito Bustillo, La Lluera, Llonín, Pindal, Fuente del Salín, Altamira, Castillo, Pasiega, Hornos de la Peña, Covalanas, Venta Laperra, Santimamiñe, Ekain, Altxerri), siete en la Meseta (Casares, Maltravieso), catorce en Andalucía (Pileta, Nerja) y alguno en Aragón y en el área levantina. En Francia hay unos ciento cincuenta: treinta en la zona pirenaica (Erberua, Isturitz, Gargas, Montespan, Trois-Frères, Tuc d'Audoubert, Niaux, Le Portel, Bédeilhac, Aldène), ochenta en Dordoña y departamentos veci-

25. *Venus de Willendorf* (Gravetiense). Museo de Historia Natural, Viena. Esta estatuilla en piedra caliza, de 11 cm de altura, responde a un modelo muy divulgado de "venus" que precisa la anatomía del cuerpo y omite los rasgos faciales —ojo, nariz y boca— de identificación individual.

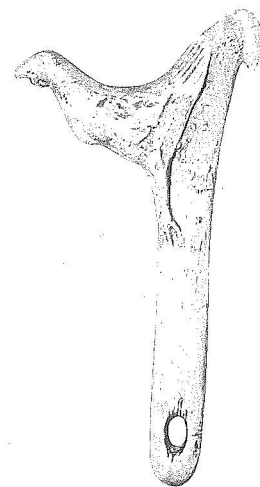


nos (Angles-sur-l'Anglin, Laussel, Lascaux, La Mouthe, Combarelles, Font-de-Gaume, Cap-Blanc, Rouffignac, Cougnac, Pech-Merle) y algunos en el bajo Ródano (Baume Latrone, Tête-du-Lion, los descubrimientos recientes de Cosquer y Chauvet) y otros lugares. La mayoría de la veintena de centros italianos está en Sicilia; hay también casos aislados en el sur de Alemania, Rumania, Turquía, Rusia y Bashkiria.

Casi todas las figuras se encuentran en el interior de las cuevas. Entre los escasos grabados que aparecen en la boca de las cavernas destacan los de La Lluera (con caballos y trazos), Venta Laperra (con bisontes y un oso), Angles-sur-l'Anglin (con figuras femeninas) y varios del Auriñaciense antiguo y Gravetiense en abrigos de la Dordoña (con signos interpretados como vulvas). Actualmente se está identificando un nuevo tipo de ubicación en bloques exentos al aire libre (en la Meseta y en el Pirineo francés), así como la impresionante colección de figuras grabadas en frentes rocosos totalmente al exterior del valle de Coa (Portugal).

El soporte rocoso es un elemento determinante que rodea a las figuras y al espectador, aportando un ambiente y un "decorado". Los artistas escogen cuidadosamente algunos paneles de las cuevas, no siempre los más despejados o visibles; en ocasiones se rompieron y retiraron estalagmitas o se raspó la pared preparándola para acoger la representación. La cueva tiene espacios diferenciados en los que los motivos

26. Bisonte lamiéndose el lomo (Magdalenense Medio de la cueva de La Madeleine, Francia). Museo de Antigüedades Nacionales de St. Germain-en-Laye. Esta escultura en bulto redondo, de 10,5 cm de longitud, fue tallada sobre asta de reno. Quizá se trate de un propulsor.

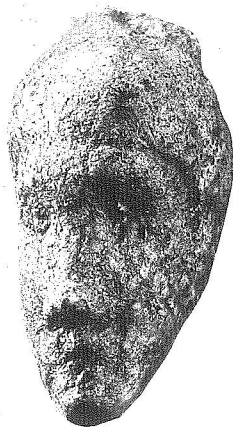


27. Propulsor de asta de reno con bajorrelieve de un ave, probablemente un urogallo (Magdalenense de la cueva de Mas d'Azil, Francia). Museo de Antigüedades Nacionales de St. Germain-en-Laye.



28. Caballo de contorno monocromo y varios signos pintados. Cueva de La Pileta, Málaga.

29. Cabeza humana tallada en marfil (Gravetiense de Dolni Vestonice, Moravia). Museo Moravo, Brno. Los rasgos del rostro y el tocado en casquete hacen de esta cabecita de 4,8 cm de altura el "retrato" más antiguo hoy conocido de un ser humano.



se articulan en combinaciones distintas: pequeños nichos escondidos o de difícil acceso (como en Trois-Frères, Santimamiñe o Candamo), corredores alargados (Covalanas, Pasiega, Altxerri, Combarelles o Rouffignac), espacios más amplios (Cougnac, Llonín o Ekain) o salas extensas (como las de Niaux, Altamira o Lascaux). A veces se asegura el aislamiento de las figuras; en otros casos resulta difícil individualizar los paneles y las etapas de ejecución al no haber separación entre las obras acumuladas. Por el número de temas y la complejidad de sus combinaciones se distinguen centros mayores (Altamira, Castillo, Pasiega, Trois-Frères, Font-de-Gaume o Lascaux), donde se reiteró la presencia de artistas en varias épocas, y centros menores. Junto a las pinturas y grabados se encuentran en ocasiones utensilios de piedra o asta, así como añadidos o rozaduras en las representaciones, y pisadas y marcas de visitantes paleolíticos en el suelo o las paredes.

Algunas líneas entrecruzadas y siluetas de animales se trazaron con los dedos o con palos sobre superficies cubiertas de arcilla (líneas revueltas o *maccaroni* en Altamira, figuras en Bédeilhac o Niaux). La mayoría de los grabados se hicieron con instrumentos apuntados (buriles de sílex, sobre todo) que inciden con trazo simple o repasan (profundizando o reiterando en "trazo estriado") contornos y detalles de las figuras (como en Altxerri, Castillo, Trois-Frères o Lascaux). Respecto a las pinturas, predominan las de un solo color

(Niaux, Castillo, Pileta, Rouffignac o Le Portel) [28]; menos frecuentes son las combinaciones de negros y rojos de varios tonos (la "policromía" abundante en Altamira [31], Lascaux y Font-de-Gaume). A veces, grabado y pintura se integran en la misma representación. Escasean los relieves tallados en la roca de las paredes: figuras de animales sobre una columna estalagmítica de Isturitz, caballos de bastante tamaño en Cap-Blanc, figuras femeninas en Laussel y Angles-sur-l'Anglin, varios bloques sueltos en Dordoña (figuras de caballos, cabras y un animal híbrido en Roc-de Sers, bóvidos y otros en Fourneau-du-Diable) [30]. En Tuc-d'Audoubert [32] y Montespan se utilizó barro para modelar figuras de bisontes y osos, respectivamente.

El bestiario rupestre [34, 35] abunda en caballos y bisontes que ocupan (con algunos uros) los paneles centrales o más amplios, mientras que los renos, ciervos, cabras o mamuts se dibujan preferentemente en zonas periféricas, y los osos, leones y otros animales "temibles" se sitúan en pasos estrechos, junto a recodos o al fondo de la cueva. En más de treinta cuevas se han hallado siluetas de manos en rojo o en negro; son más las "negativas" (por soplado de color

30. Dos uros. Museo Nacional de Prehistoria, Les Eyzies. Las dos figuras, grabadas en un bloque exento del yacimiento de Fourneau du Diable (Francia), se representan correctamente en perspectiva de dos planos.





31. Cierva policroma del Gran Salón de Altamira, Cantabria. Se le “asocian” una pequeña figura de bisonte pintada en negro bajo su cara y un signo “claviforme” en rojo junto a sus patas traseras.

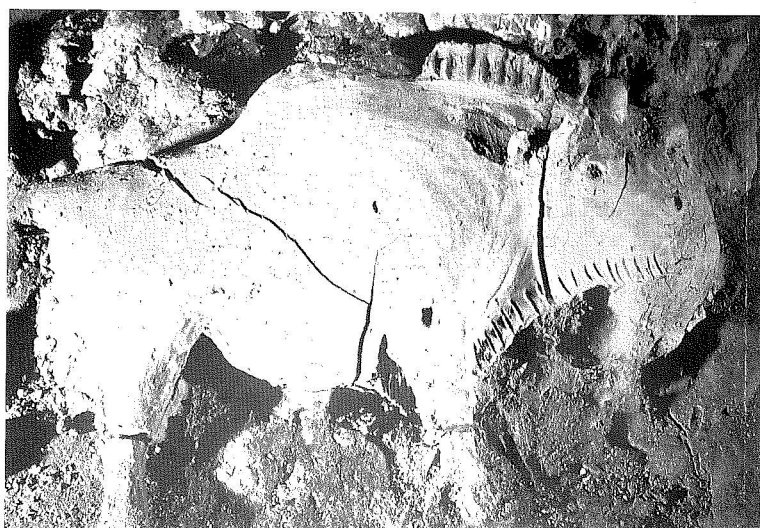
líquido alrededor de la mano) que las “positivas” (por aplicación de la mano impregnada de pintura sobre la pared). En casos contados las manos son la temática dominante (Maltravieso y Gargas) [40] o exclusiva (Fuente del Salín); en general, las siluetas de manos se combinan con figuras (como en Castillo —sobre bisontes— o en Pech Merle —enmarcando el contorno de dos caballos—). Entre las representaciones humanas encontramos cabezas aisladas (Marsoulas, Fontanet) [33], cuerpos enteros con rasgos deformes (Hornos de la Peña, Casares o Lascaux) o figuras híbridas con rasgos de animal (“hechiceros” o “enmascarados” de Trois-Frères). Las llamadas “máscaras” de Castillo y Altamira se realizaron aprovechando relieves de la roca en los que se pintaron con negro unos ojos, una nariz, una boca y un contorno. Abundan los signos complejos: cerrados (“tectiformes” de Altamira o Castillo) [39], entrecruzados, aflechados, alargados (“claviformes” de Pindal o Pasiega), serpentiformes (como en Pileta), agrupaciones de puntos o triangulares (como los pintados en Tito Bustillo, interpretados como vulvas femeninas). Algunos signos son exclusivos de un solo lugar o tienen una reducida expansión territorial.

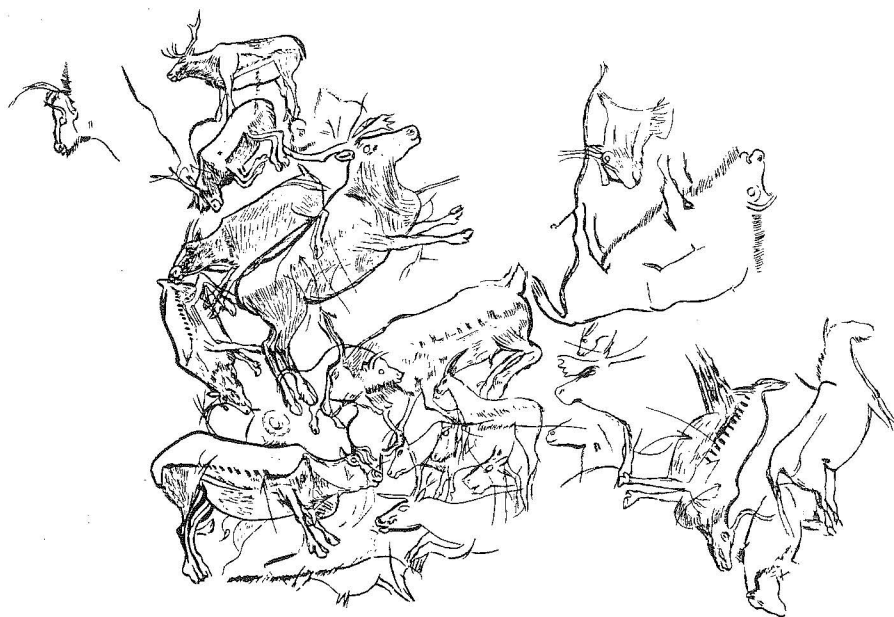
Otros círculos de arte paleolítico

Quizá algunas pinturas y grabados del África sahariana y meridional daten de

finis del Paleolítico. Por C14 se han fechado materias colorantes (no usadas en obra gráfica alguna) en Kondoa y Singida (Tanzania) hace más de 35.000 años, y en la cueva Apollo 11 (Namibia) se conservan restos de figuras animales pintadas sobre bloques incluidos en estratos de 26500 a 24350 a.C. Otras dataciones en curso confirman la existencia de conjuntos rupestres muy antiguos en el sur y oeste de Australia: existen incisiones profundas parecidas a las de la fase primitiva del arte paleolítico europeo en las cuevas de Koonalda (cubiertas por estratos datados en 18000 a.C.) y de Karliengoinpool; en la cueva de Kenniff hay depósitos de ocre

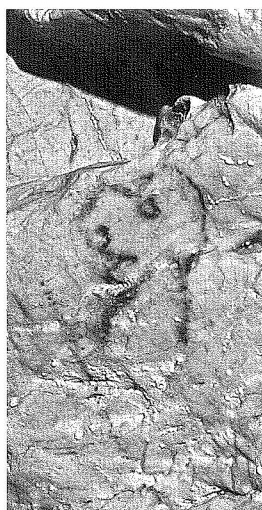
32. El mejor conservado de los cuatro bisontes modelados —y con detalles grabados— en el barro del suelo de la cueva de Tuc d'Audoubert, Francia.





34. Grabados de la cueva de Trois-Frères.
Ariège.

33. Silueta de cabeza humana pintada en negro, probablemente del Magdaleniense. Cueva de Fontanet, Francia.



El cuidado calco de H. Breuil de los grabados de la cueva de Trois-Frères aporta una buena muestra de esta técnica tan difícil de percibir y reproducir en fotografía. Las galerías de Trois-Frères fueron frecuentadas por hombres prehistóricos que grabaron figuras y dejaron en varios sitios trozos de piedra en el suelo y objetos en repisas y grietas de las paredes; algunos de los visitantes pudieron ser los que ocupaban la vecina cueva de Enlène (cuyo yacimiento aporta un rico lote de arte mobiliario del Magdaleniense medio).

En la zona del “santuario” (cuya tema central es un “hechicero” —de cuerpo humano, cornamenta de cérvido, orejas de reno, ojos de lechuza y cola de caballo— pintado y grabado en la pared a unos cuatro metros de altura sobre el suelo) se integran varios paneles cargados de grabados. En éste hay veinticuatro figuras animales (once renos, tres bisontes, tres caballos, dos cabras y un oso completos) bastante pequeñas (el reno mayor mide 0,41 metros de longitud) acumuladas en una reducida estancia de planta semicircular (de 1,20 metros de altura y 1,40 de extensión). No hay acción escénica explícita (algunos animales se dibujaronladeados o patas arriba) pero sí elementos descriptivos comunes al “estilo clásico” naturalista del Magdaleniense. El grabado de surco fino corta la superficie de la roca (de calcita blanca descompuesta) y alcanza la profundidad de la roca matriz (de color oscuro): el raspado intenso del interior de las figuras (como las partes bajas de algunos cuerpos de renos) produce un efecto de “camafeo”. En las figuras de animales se refieren con precisión la anatomía general, los detalles (cabezas, astas, patas y pezuñas, manchas y densidad del pelaje...) y la animación (quietos, al paso, saltando, corriendo, con patas plegadas o cabeza estirada...). Hay signos aflechados sobre algunos de los animales.

En el grabado rupestre del Paleolítico occidental destacan los centenares de figuras de esta cueva de Trois-Frères (donde, como en Combarelles, Llonín o Altxerri, la técnica del grabado es mayoritaria o exclusiva) y de Lascaux (en cuyas galerías, como en Castillo o Altamira, hay tanto temas grabados como pintados).

rojo en niveles del 17000 a.C., y habrá que valorar dataciones recién obtenidas en Gna-talia Creek (en 27800 a.C.) y otros lugares, con grabados de hasta 36000 a.C. Tam-

bién se discute algún caso de representaciones de estilo parecido a las del Paleolítico Superior europeo en varias cuevas de América del Sur.

Las explicaciones sobre su significado

Para explicar el significado de las obras del Paleolítico Superior se ha recurrido a teorías sobre los estímulos elementales del arte en general y sobre el arte de los primitivos. Se pensó que las figuras respondían a la idea de que es posible controlar la realidad a través de sus imágenes: las figuras de animales y humanos (la mujer como símbolo de fecundidad, “hechiceros” y “genios”) servirían, por magia o creencia, para asegurar la fortuna en la caza y la protección o perpetuación del grupo. Sin embargo, muchos de los elementos integrados en la estructura de estas obras no pueden ser reducidos a una explicación tan simple.

Las similitudes estilísticas se pueden justificar por una convergencia de evolución artística o por la comunidad de creencias en extensos territorios. Para aquellas pequeñas comunidades de cazadores, la migración estacional debió ser un factor esencial de conocimiento y de comunicación cultural. Algunos lugares destacados (como La Viña, Altamira, Castillo, Isturitz, Enlène, Trois-Frères, Laugerie o Kostienki) habrían sido centros de reunión (de encuentro y redistribución: los *aggregation-sites* de los modelos de la Arqueología social) de los grupos que explotaban los territorios próximos y factores decisi-



35. Caballo en negro (Magdaleniense avanzado). “Salon Noir” de la cueva de Niaux, Francia. Incluye la representación de aspectos muy específicos del caballo salvaje del Paleolítico occidental, como la cabeza grande o las crines y el pelaje muy tupidos.

vos de intercambio de recursos, experiencias, relatos, opiniones y gustos. La superposición de bastantes motivos sobre superficies limitadas, la reiteración en el uso de algunos soportes mobiliarios, y los añadidos y repintes en las obras rupestres sugieren la continuidad del sentido simbólico (de la creencia o del rito) de las ubicaciones y de su dispositivo iconográfico. Más aún, la no coincidencia en muchos casos entre frisos decorados y zonas de habita-



36. Dos mamuts. Cueva de Rouffignac, Francia. En las galerías de esta cueva, figuras de mamuts y rinocerontes se disponen en hileras ocupando los “frisos” largos y apaisados de sus paredes.

3. LOS ÚLTIMOS CAZADORES

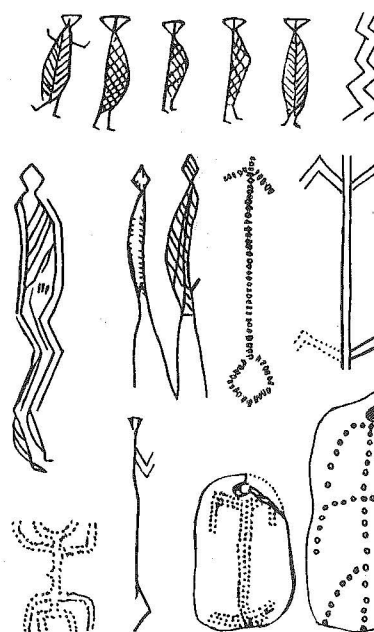
Concluida la última glaciación hacia 8500 a.C., durante varios milenios se extiende en Europa el hábitat al aire libre y se diversifica el aprovisionamiento de los grupos al colonizarse nuevas tierras y recurrirse a la caza y recolección de productos de la costa y de los bosques caducifolios. Los cazadores prehistóricos tardíos utilizan el arco y las flechas y comparten una tradición técnica derivada del Paleolítico Superior. Los conceptos de Epipaleolítico y Mesolítico remiten a variantes de adaptación en culturas distintas; el primero alude a una mayor dependencia de usos precedentes, y el segundo a una mayor presencia de cambios.

Durante este periodo se abandonan los anteriores "santuarios" profundos en cuevas y se extienden los grabados y pinturas en roquedos a plena luz; frente a la abundancia de animales y signos y la escasez de figuras humanas que caracteriza el arte paleolítico, encontramos ahora gran cantidad de representaciones humanas y animales y pocos signos. Las figuras son de pequeño tamaño (salvo algunas muy grandes del norte de Europa y el norte de África) y de expresión sencilla. Se logra una buena representación del movimiento con gran economía de detalles; hombres y animales se combinan en escenas de gran viveza. Las pinturas rupestres son exclusivamente monocromas en Europa y policromas en ciertas zonas del África septentrional y América del Sur. El arte mobiliario es escaso (lo que quizá responda a problemas de conservación) y no siempre relacionable con los estilos de los restos rupestres. La iconografía de este periodo es un buen ejemplo del proceso de estilización (de ahorro de los rasgos del grafismo intentando mantener su expresividad) que caracteriza el desarrollo del arte prehistórico. Así, según propone H. Kühn, al "gran arte naturalista" o "realista" del Paleolítico Superior sucedería el arte "sensorial" o "impresionista" del Epipaleolítico/Mesolítico

y el "imaginativo" o "esquemático" forma de expresión mental, meditada y "tracta") del Neolítico y la Edad del Bronce.

Las escenas remiten a actividad de apariencia social y cotidiana (caza, recolección, pastoreo, desfile, combate, etc.), pero no sabemos si esas situaciones son reales (hechos habituales que se repiten) o imaginadas (anécdotas, estereotipos, gestas, historias sagradas expresadas en mitos y rituales). Algunos personajes llaman la atención por sus adornos y actitudes particulares, por su mayor tamaño y por su posición dominante; probablemente disfrutaban de algún tipo de preeminencia social, jerárquica o religiosa sobre los demás. La mayoría de las obras se encuentran en lugares de

42. Dibujos antropomórficos, de concepción esquematizada, sobre objetos de asta, hueso y cerámica del Epipaleolítico de Dinamarca. (Según G. C.

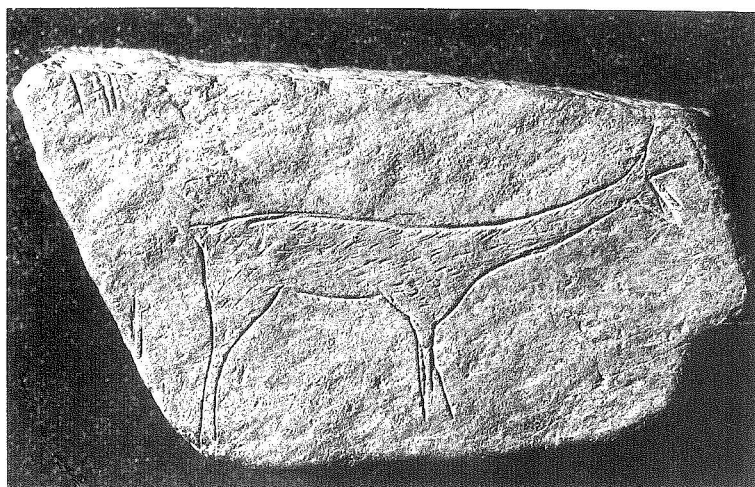


dos (cabeceras de ríos, zonas altas de laderas o dominando paisajes). Los repintes y las frecuentes adiciones sobre representaciones anteriores, así como la existencia, en bastantes casos, de inscripciones de época histórica, demuestran la perduración del conocimiento y visita de esos lugares, y su posible carácter venerable. Nos encontraríamos ante centros de culto o peregrinación (santuarios) en que los temas de apariencia natural serían en realidad imágenes de un complejo iconograma y las rocas que los soportan lugares ceremoniales donde residirían o se manifestarían seres superiores.

El arte de esta época se distribuye en cinco áreas: la obra mobiliar y rupestre de grupos epipaleolíticos de Europa; el arte rupestre norteafricano; las pinturas rupestres del Levante español; el arte rupestre de Escandinavia, norte de Rusia y Siberia; y el arte rupestre de los últimos cazadores de otras zonas del mundo.

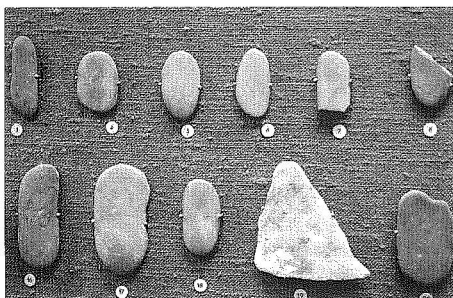
El arte del Epipaleolítico europeo

Durante mucho tiempo se ha atribuido tópicamente al Epipaleolítico cierto retroceso o degeneración con respecto a las culturas precedentes, asegurándose que el arte naturalista del Paleolítico Superior desapareció al final mismo de la última glaciación, sustituido por signos muy simples. Investigaciones recientes están demostrando que el estilo naturalista del Magdaleniense ha perdurado en los dos o tres primeros milenios del Epipaleolítico. Entre las obras que certifican esta pervivencia figuran unos cuantos grabados de animales aislados sobre soportes muebles: plaquetas de piedra con figuras de cápridos y cérvidos procedentes del este de la Península Ibérica (Vall de Alcalá en Alicante, Matutano en Castellón, Sant Gregori en Tarragona o Tut de Fustanyà en Gerona) [43]; placas con caballos y uros cuyos cuerpos se rellenan con trazos en bandas, halladas en el sur de Francia (abrigos de Murat y La Borie del Rey), y algunas piezas similares en un nivel de 9000-7500 a.C., procedentes de la isla de Levanzo (junto a Sicilia). En rocas al aire libre del valle del Tajo portugués se conservan figuras animales realistas algo estilizadas, realizadas mediante grabado y piqueado, aunque no se sabe si atribuir las al Paleolítico Superior (caso de Fratel) o al Epipaleolítico. Frente a este panorama de



arte naturalista, la cultura de Tardenois, en el centro y norte de Francia, aporta signos rectilíneos profundamente grabados en los abrigos y parajes rocosos que sirvieron de refugio a los grupos humanos.

Los cazadores del Epipaleolítico poseen también un arte mobiliar "abstracto" diferenciado por áreas. En la Cultura Aziliense se pintaron pequeños cantos de piedra con trazos anchos y puntuaciones formando líneas, aspas o bandas: su máxima concentración se da en Mas d'Azil (Pirineo francés) [44], extendiéndose hasta Asturias (cueva de los Azules) y otros lugares de Aquitania. Desde el Mesolítico al inmediato Neolítico abundan las placas de piedra o hueso con líneas grabadas dispuestas radialmente o en trama, como las de La Cocina (Valencia), Filador (Tarragona), Romanelli y otros centros italianos, las de la Cultura Capsiense del Magreb, etc. El arte mueble contemporáneo del norte de Europa presenta manifestaciones naturalistas y abstractas en estatuillas y grabados sobre asta, hueso o ámbar; hay combinaciones de trazos rectilíneos independientes o incorporados a la figuración esquematizada de siluetas antropomorfas [42].



43. Plaqueta de piedra con cierva grabada con trazos en su interior, procedente del yacimiento de Sant Gregori, Tarragona. Museo Municipal de Reus.

44. Muestra de los cantos rodados pintados en rojo con signos simples, característicos del Aziliense de la cueva de Mas d'Azil, Francia. Museo de Mas d'Azil.

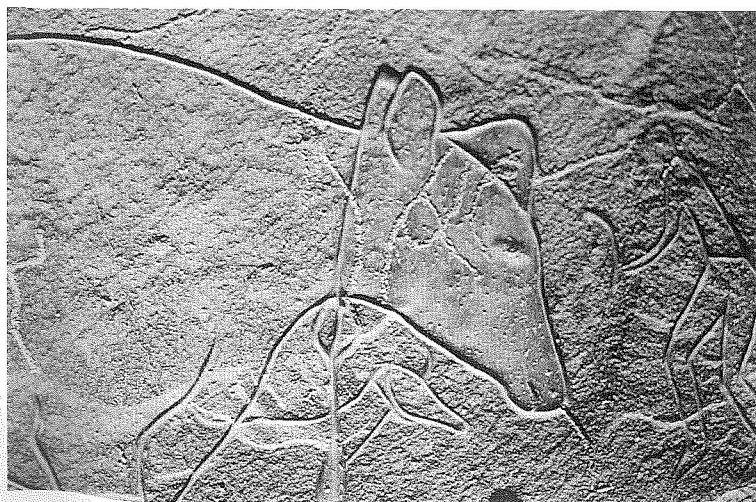
El arte rupestre del norte de África

Pinturas y grabados en abrigos y rocas se agrupan en lugares al norte del Atlas (Marruecos, Argelia, Túnez); en el desierto del Sahara, con muchos conjuntos en Mauritania (Adrar e Iforas), Argelia (Tassili, con unos cuatro mil centros en los que se han catalogado más de seiscientos mil figuras, Hoggar y Teneré), Libia (Acacus y Tibesti) y Chad (Ennedi), y en el África oriental (Egipto, Sudán, Etiopía, Somalia). Las figuras de animales domésticos se superponen a las de fauna salvaje, los animales de menor tamaño y más estilizados a los mayores y más realistas y, encima de todo ello, aparecen escenas complejas y figuras de referencia reciente (caballos, carneros y camellos y armas, carros y adornos inspirados en la iconografía del Egipto faraónico).

Los autores de esta secuencia de estilos y temas pertenecieron, sucesivamente, según la propuesta de H. Lothe, a civilizaciones de cazadores, de pastores de bovinos, de pastores de caballos y de camelleros:

- a. El periodo “de los cazadores” (o “bubaliense”, por el nombre del *Bubalus antiquus*, un búfalo extinguido que se representa a menudo) se inicia hacia 7000 o 6000 a.C., cuando la zona tenía clima húmedo y paisaje de sabana, y dura hasta 4000 a.C., cuando se acelera el proceso de desecación del Sahara. Se caracteriza por los grabados anchos y profundos completados por piqueteado o pulido (con piedra abrasiva o con arena y agua) de una banda de contorno o de partes del interior. Ofrece representaciones de muchos animales salvajes posteriormente desa-

45. Grabados parcialmente pulimentados con figuras de un gran bóvido y de un cazador menor ante él (periodo bubaliense). Situados sobre roquedo al aire libre en Wadi Djerat, Tassili, Argelia.



46. Pinturas rupestres con figuras en siluetas de tinta plana —un rebaño de bóvidos y algunos hombres que los cuidan— (periodo pastoralista). Abrigo rocoso Jabbaren, Tassili, Argelia.

- parecidos del desierto, como búfalos, rinocerontes, jirafas, elefantes, hipopótamos, leones o avestruces; son de tamaño medio a muy grande (las jirafas y los rinocerontes de Wadi Djerat en Tassili alcanzan los ocho metros de longitud). También representaron, integrándose en escenas con los animales, figuras humanas que los acosan y los cazan con bumeranes, bastones, hachas y arcos y flechas [45].
- b. Durante el periodo “pastoralista” (también llamado “bovidiano” por las escenas de rebaños de bovinos) [46], entre 4000 y 1500 a.C., el grabado es de incisión, piqueteado y pulido menos regular. Abundan en Tassili las escenas pintadas con tintas planas en negro, rojo, pardo claro o blanco, con figuras humanas y bovinos de menor tamaño en estilo simplificado (“seminaturalista”).
- c. El periodo “de los caballistas” (con presencia abundante de figuras de jinetes y carros de guerra) incorpora a la anterior iconografía, a partir de 1500 a.C., otros animales domésticos (caballos, carneros y perros), con una concepción muy estilizada de las representaciones. En las pinturas del “estilo de los hombres de cabezas redondas” del Tassili (correspondiente a los periodos pastoralista y caballista), se representan figuras adornadas de gran tamaño y posición dominante que debieron tener u-

carácter emblemático, como el “dios” de Sefaar (de 2,8 metros de alto) o la “dama blanca” de Auanrhet [47].

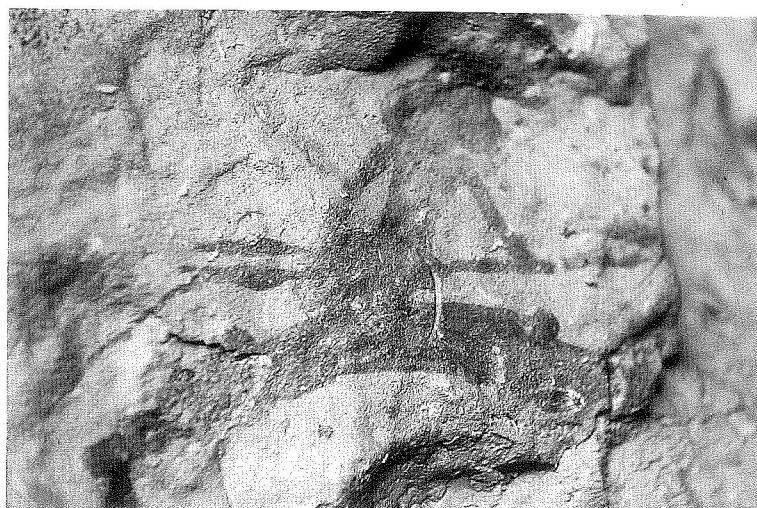
- d. El periodo “de los camelleros”, de cronología ya muy avanzada, presenta motivos especialmente simplificados (esquemáticos).

La representación realista de animales salvajes se extiende por el este de África (de Sudán a Etiopía, Somalia y Djibuti); a partir del 2000 a.C. es sustituida por escenas pastoriles y domésticas. También en el desierto sirio-arábigo se han hallado representaciones rupestres relacionadas con la actividad cinegética. Algunos grupos del Mesolítico de Jordania se sirvieron de trampas hechas con lajas de basalto alineadas que conducían a las manadas de animales hacia los lugares donde aguardaban los cazadores; en Dhuweila (6000 a.C.), varios bloques de esas trampas están grabados con signos, animales (muchas gacelas y algunos oryx y avestruces) y unas pocas figuras humanas.

Las pinturas rupestres del Levante español

Se conocen más de ciento treinta abrigos con pinturas en la banda oriental de la

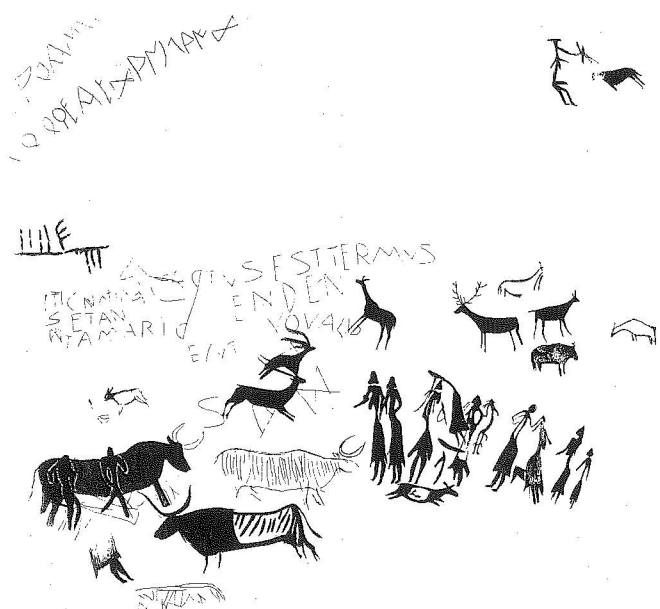
47. Figura de mujer enmascarada (periodo de las pinturas “de cabezas redondas”). Abrigo rocoso de Sefar, Tassili, Argelia. Esta mujer de 70 cm de altura, con profusión de adornos (en cintura, rodillas, tobillos y brazos), porta en sus manos un probable cuenco.



Península Ibérica; por el norte alcanzan las provincias de Lérida (Cogul) y Tarragona, por el oeste las de Huesca (cuenca del río Vero), Teruel (conjuntos de Alcañiz, Alacón, Calapatá, Albarracín), Albacete (Minatoda, Alpera, Nerpio) y Murcia (Cieza), y se cierra su expansión por el sur en Almería (Vélez Blanco), Jaén y Cádiz, englobando la concentración de Castellón (grupos de Morella, Ares del Maestre, Albocácer), Valencia (Dos Aguas, Bicorp) y Alicante. Este arte, sin paralelo en otros lugares, se ha definido como “sensorial” o “impresionista”. Las figuras presentan actitudes de gran viveza; las mayores miden más de un metro de longitud y las menores no llegan a los tres centímetros. Salvo casos excepcionales de grabado, las obras están realizadas con pintura monocroma roja o negra (elaborada con óxidos de hierro y de manganeso); en algún abrigo de Albarracín se empleó el blanco (hecho con caolín). El pigmento se aplica con pincel; aunque a veces la figura sólo queda perfilada o rellenada con rayados, lo habitual es que se extienda una tinta plana de color cubriendo todo el interior del cuerpo.

Entre los animales representados figuran bastantes ciervos y cabras monteses, algunos jabalíes y toros y muy pocos ejemplares de équidos, cánidos y otras especies. Las figuras humanas, estilizadas, presentan diversas tipologías que se mezclan en una misma escena o se suceden en superposiciones; se diferencian bien los hombres (con penachos o diademas, brazaletes y adornos en piernas; tobillos y cintura; algunos parecen ir enmascarados) [48] de las mujeres (a menudo con faldas acam-

48. Figura de hombre pintado en ocre. Abrigo del Garroso, Alacón, Teruel. Se le representa marchando con un manojo de flechas en las manos, detallándose en su indumentaria un tocado (acaso una diadema que recoge su pelo), unos pantalones y unas botas.



49. Pinturas del abrigo de la Roca dels Moros.
Cogul, Lérida.

Se trata de uno de los primeros conjuntos publicados (en 1908) del arte rupestre levantino y ofrece ahora una bastante mala conservación, como sucede en otros muchos conjuntos similares, debido a su exposición a la intemperie y a los destrozos de los visitantes. Por ello, para la apreciación de buen número de los frisos levantinos es habitual hoy en día que se utilicen calcos y reconstituciones más que fotos directas.

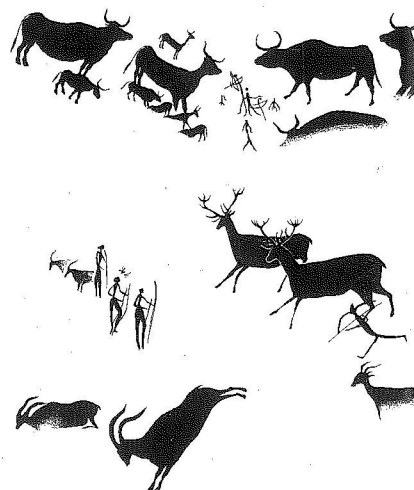
Este calco (casi total, salvo un trozo del lado izquierdo del panel rocoso) aporta un buen ejemplo de la complejidad de las pinturas del este de la Península Ibérica, que se superponen en lapsos de cierta duración temporal. Comprende cuarenta y cinco figuras (toros, cabras, ciervos y humanos) pintadas en varios colores (rojo claro, rojo oscuro, negro; algunas están también grabadas) en las que, por su grado de naturalismo, superposiciones y agrupación en escenas, se han distinguido varias etapas. Lo más antiguo (en la parte de abajo) son las figuras de varios toros grandes pintados en rojo claro —y parcialmente grabados— en silueta (con el interior rayado o de tinta plana); luego se produciría la escena con un hombre de tamaño menor (de 0,15 centímetros) rodeado por diez mujeres (la mayor mide 0,30 centímetros) y, posteriormente, varios conjuntos de figuras animales negras y algunas rojas (cabras corriendo, la manada de ciervos de la parte superior derecha...); finalmente se pintaron varios temas ya en estilo “esquemático” de color rojo oscuro (por ejemplo, los dos humanos sobre el toro mayor, los ciervos y cazadores en la parte superior del panel...). La tradición del uso sagrado de ese espacio se refrenda en varios textos grabados en escritura ibérica y latina (por ejemplo “*Secvndio votvm fecit*” o “*factvs est Ternvs*”) como referentes de votos, ofrendas o visitas al lugar.

El grupo de figuras humanas se interpreta normalmente como una escena ceremonial o de danza. (Calco de M. Almagro.)

50. Partes centrales de escenas pintadas con grupos de animales: arriba, una manada de toros (abrigo del Prado del Navazo en Albarracín, Teruel), y abajo, una cacería de ciervos y cabras (abrigo de Els Gascons en Calapatá, Teruel). (Calcos de J. Cabré.)

panadas). Apenas hay signos. Abundan escenas de hombres cazando ciervos, lises o cabras; en ellas se describe todo el proceso de caza (el acecho, la batición, el ataque y la persecución de los animales heridos), así como el armamento (arcos y flechas); también son frecuentes los grupos de animales en manada (toros) o rebaños (cabras domésticas) [50]. En otras escenas se representan expediciones de guerra, luchas y desfiles con las armas levantadas ante muertos o caídos [51], danzas de mujeres, hombres y mujeres cavando la tierra con palos, vareadores de árboles frutales, recolectores de miel, hombres a caballo, etc. Los artistas levantinos aprovecharon el formato y los accidentes del soporte rocoso para completar las escenas; las figuras se refugian o se esconden en oquedades y fisuras de la pared y, en algunos casos, humanos y animales se alinean en diagonal, descendiendo del ángulo superior derecho hacia el inferior izquierdo del panel.

Las fases de la evolución interna del arte levantino español son motivo de controversia. Para algunos autores, cabría distinguir cuatro etapas: la fase “naturalista” con animales estáticos de tamaño medio (como grupos de toros en Albarracín o ciervos en Calapatá) [52] y pocas figuras humanas, se desarrollaría entre 6000 y 4000 a.C., en el Mesolítico; las fases “estilizada estática” y “estilizada dinámica”, entre 4000 y 2000, presentaría figuras humanas y animales de tamaño menor integradas en escenas [49]; la última fase, de transición a lo esquemático, se dilataría hasta los años 1000 a.C. Otros prehistoriadores sólo reconocen el origen de es-



pinturas hacia el 3500 a.C., y su máxima expansión entre 2500 y 1000 a.C. (con el Calcolítico y Edad del Bronce), con alguna perduración posterior.

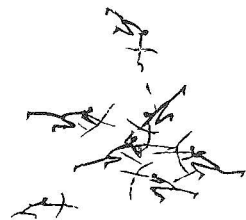
Debajo de algunas pinturas de estilo levantino se conservan otras anteriores realizadas en un estilo "macroesquemático" ("formalista fantástico"); en la región de Cocentaina (Alicante) hay grandes antropomorfos con cabezas radiantes y brazos alzados ("orantes") y signos geométricos, pintados todos con anchas líneas onduladas paralelas de color rojo oscuro. Estos "orantes" de brazos levantados se parecen a figuras de vasijas cardiales del Neolítico antiguo de la cueva de l'Or (Alicante), datadas entre 4750 y 4050 a.C.; las figuras rupestres macroesquemáticas debieron pintarse por entonces y esta datación sirve de término *post quem* para las pinturas del estilo levantino que se les superponen.

Los conjuntos rupestres del Mesolítico del norte de Europa y Siberia

En Escandinavia, norte de Rusia y Siberia hay paisajes de taiga o tundra, a orillas de ríos y lagos o junto al mar, donde se instalaron en el Mesolítico grupos de cazadores y pescadores. En estas zonas abunda el arte rupestre, con muchas figuras de animales cazables (sobre todo alces y renos, aunque también osos, lobos, ballenas, focas y aves), pocas representaciones humanas y varios tipos de signos. Los ejemplos más antiguos pueden remontarse a 7000 u 8000 a.C. y su apogeo se produce entre 6000 y 3000 a.C., prolongándose este tipo de manifestaciones hasta mediado el segundo milenio a.C. Se trata de grabados por incisión, piqueteado/percusión o abrasión reiterada de la roca, en los que se opta por un tratamiento simplificado de las figuras en plano: predomina el contorno o silueta general, no se describen ni el volumen ni muchos detalles, y la perspectiva de patas y cornamentas resulta poco afortunada. En las figuras animales hay variantes notables de tamaño (de muy pequeñas a bastante mayores que el tamaño natural, hasta siete metros de longitud en casos excepcionales) y de animación (en el área escandinava son mayoría las figuras estáticas, mientras que en otras zonas predominan las que corren en grupos). En muchos de estos conjuntos rupestres, la lenta sustitución de los gru-

pos de cazadores y pescadores del Mesolítico por los pastores y agricultores de la Edad del Bronce fue provocando que abigarradas escenas con hombres esquematizados y signos se superpusieran a las figuras más antiguas de animales de estilo naturalista simplificado.

Los principales conjuntos rupestres escandinavos se concentran en la costa del mar de Noruega, con más de cuarenta ejemplos (como Hammer, Bardal o Evenhus), y en Suecia. En una primera fase, que llega hasta 3000 a.C., grabados profundos y anchos que conservan a veces restos de pigmento (óxidos de hierro mezclados con alguna sustancia grasa, quizá grasa de ballena) dibujan animales de tamaño medio a muy grande, en reposo o en lento movimiento, aislados o en filas. En una fase posterior (3000 a 1600 a.C.) se superponen a aquéllas otras figuras menores de grabado fino y formas más estilizadas, con dibujo en el interior de la silueta ("estilo rayos X"). De un estilo parecido al de estos grabados profundos de animales de Escandinavia es la obra rupestre de otros cazadores y pescadores del Mesolítico del noroeste de Rusia, en las orillas del lago Onega y costa occidental del mar Blanco (Zalavrouga, Peri Noss o Bessov Noss), y del centro-sur de Siberia junto a los cursos altos de los ríos Ienissei/Angara y Lena y el lago Baikal (Siskino o Bra'chy Ostrog), entre 5000 y 3000 a.C. Otras muchas obras rupestres de técnica y temática similares a las de los círculos escandinavo, ruso y siberiano se conservan en lugares como Mongolia Interior, Uzbekistan, Azerbaijan, el Cáucaso y las orillas del mar de Azov.



51. Escenas pintadas de hombres armados desfilando (arriba; abrigo de Mola Remigia/Gasulla, Ares del Maestre, Castellón) y en lucha (abajo; abrigo del Roure en Morella, Castellón). (Calcos de F. Benítez, J. B. Porcar, H. Obermaier y H. Breuil.)

52. Figuras de toro y otros animales pintados en blanco. Abrigo del Prado del Navazo, Albarracín, Teruel.



Los otros círculos de cazadores

El más reciente catálogo mundial de pinturas y grabados rupestres presenta las máximas concentraciones en África meridional (unos cinco mil centros con cerca de tres millones de figuras) y en la tierra de Arnhem en Australia (con unos dos millones de figuras). Pese a conocerse desde hace algún tiempo, el arte rupestre de África meridional, Australia y América es difícil de delimitar debido a la dispersión de los centros, al recurso a clasificaciones inspiradas en el arte prehistórico de Europa y a la imprecisión del marco cronológico de una Arqueología que ahora mismo se está consolidando. Este arte sin edad (como es el de los paleoindios amazónicos, los bosquimanos del Kalahari o los aborígenes australianos) se prolonga prácticamente hasta nuestros días, manteniendo una apariencia “prehistórica” en sus temas y tratamiento formal.

Abundan las pinturas y grabados rupestres al sur de la Gran Selva de África, desde Tanzania y Zimbabue a la República Sudafricana y Lesotho; figuras humanas y animales salvajes o domésticos forman escenas muy animadas de caza, pastoreo, danza, combate, procesión, ritos de sacrificio y producción de lluvia, “orantes”, “dioses” y “diosas”. Sus autores son cazadores y recolectores a los que llega muy tardíamente la ganadería. Aunque no es posible extremar la diferenciación de técnicas y estilos, en la mayor parte de estos conjuntos rupestres se aprecia la secuencia de dos series de temas: grandes figuras de animales salvajes, primero, y animales domésticos, después. Dicho de otro modo, hay un arte rupestre genéricamente prebantú, cuyo inicio no se ha podido precisar, y otro bantú, que comienza con la llegada de los bantúes y zulúes (intensa entre los siglos xvi y xix) a territorios de los bosquimanos, quienes irían abandonando su tradición cazadora-recolectora para convertirse en saqueadores de ganado.

En la pintura rupestre de Australia destaca el arte “elegante” de los *wondjina*, con antropomorfos y “demonios”, y alusiones geométricas a cuerpos humanos y animales. No es posible asegurar una suficiente antigüedad en tiempo real para este arte aborígen; no presenta demasiados paralelismos con lo reconocido en grupos

de cazadores prehistóricos de otros continentes y habitualmente suele estudiarse en el contexto del arte de los “primitivos actuales”.

Al sur de Estados Unidos y en la Baja California (México) se han hallado combinaciones de animales, humanos y signos pintados en tintas planas. En la sierra de San Francisco (Baja California), las representaciones esquemáticas se superponen a otras seminaturalistas: las figuras más antiguas de la cueva del Ratón (imágenes de animales) fueron realizadas entre 3240 y 2860 a.C. y las más recientes se pintaron entre los siglos xiii y xvii de nuestra era. El cañón de la Pintada (Sonora, México) ofrece la secuencia de estilos común a otros muchos lugares de Sudamérica: primero, impresiones monocromas (rojo o negro) de manos; posteriormente, figuras humanas y animales seminaturalistas en tinta plana; más tarde, signos abstractos (triangulares, cuadrangulares, circulares, de líneas y puntos), y finalmente, cúpulas talladas en la roca. Esa secuencia se confirma y detalla en superposiciones de varios centros del Matto Grosso brasileño y de la Patagonia argentina (conjuntos del Río Pinturas) donde se suceden el naturalismo (realismo), el seminaturalismo (estilización) y el esquematismo (abstracción). La fase de manos y pies en rojo o en negro se remontaría a 8500 a.C., cuando menos, prolongándose hasta 6000 o 5000 a.C., y perdurando hasta nuestros días en algunos casos, especialmente en Patagonia. La fase de hombres y animales seminaturalistas, entre 5000 y 2000 a.C., abunda en escenas de caza (como la de la caza del guanaco, bastante frecuente en centros de Perú y Argentina) y otras con personajes enmascarados y danzantes. En Santa Elina (Brasil) son más antiguas las figuras grandes (de hasta 1,5 metros), relativamente realistas y en color violeta, que otras menores esquematizadas (“hombres-hormiga”). Posteriores al 2000 a.C. son numerosos grabados de signos (con formas de pisadas, en cruz, circulares, escaleriformes, ondulaciones, etc.). El panorama general del arte de los cazadores suramericanos deberá completarse con otros restos actualmente en estudio, como las pinturas rojas de Pedra Furada (Brasil), relacionables con un hogar datado en 15000 a.C. y ciertas dataciones de Río Pinturas hacia 10000 a.C.

4. LOS PRIMEROS GANADEROS Y AGRICULTORES

El proceso de la “revolución neolítica” se extiende en el Asia Anterior, el sur de Europa y el norte de África entre 7000 y 3500 a.C., retardándose en zonas remotas de Europa (hasta el Calcolítico y la Edad del Bronce, en los milenios III y II a.C.) y entre los últimos primitivos de África, Asia, América y Oceanía (hasta el tiempo histórico). La nueva situación cultural se va manifestando en cambios de los modos de vida y del equipamiento: sedentarización de los grupos, incremento demográfico (asegurado el acceso a cosechas y rebaños que se renuevan regularmente) y aparición de las primeras ciudades, de la cerámica, de la metalurgia y de otras invenciones (utensilios de piedra pulimentada, cestería o tejidos).

El arte de este periodo se sirve de temáticas de sintaxis compleja; la escena “mitológica” (esto es, la narración de carácter épico o conmemorativo-religioso) hace su aparición en la Historia del Arte. Las figuras se tratan con diversos grados de fidelidad al modelo, del naturalismo al esquematismo. La referencia a animales domésticos es más propia de los pueblos exclusivamente ganaderos, mientras que un variado repertorio de figuras y la acumulación de signos esquemáticos se observa sobre todo entre los grupos de economía más compleja (agrícola-pastoril y metalúrgica). En el abigarrado panorama del arte neolítico cabe destacar tres conjuntos: el primer arte urbano en el Asia Anterior y Europa oriental, la extensión del megalitismo por gran parte de Europa y la generalización del esquematismo rupestre.

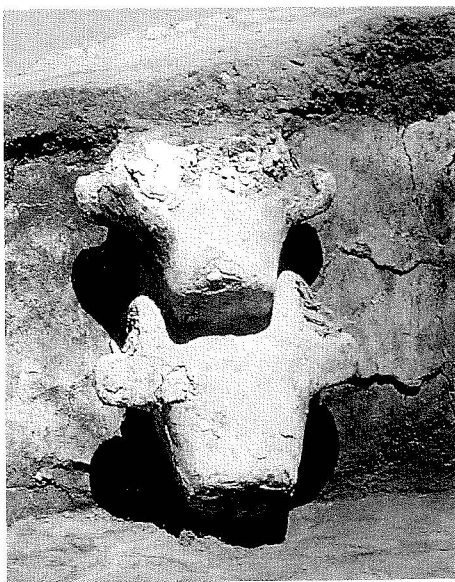
Los inicios del arte urbano

Con la sedentarización de ganaderos y agricultores en el Neolítico antiguo del Asia Anterior y países próximos aparecen las primeras ciudades, derivadas de agrupaciones de cabañas de los últimos cazado-

res mesolíticos. El proceso culmina, al final del IV milenio, en las civilizaciones urbanas de Mesopotamia y Egipto, cuyas ciudades tienen mayor extensión y reparten su plano en espacios bien diferenciados, con barrios residenciales, industriales y comerciales y templos.

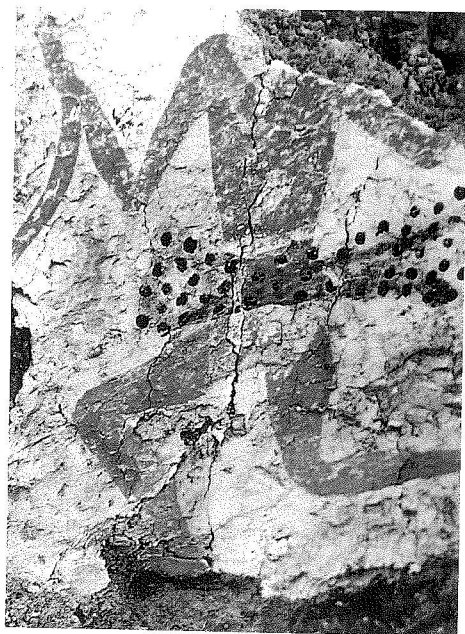
Los arqueólogos han excavado varios importantes yacimientos urbanos en Mesopotamia (Jarmo, Hassuna, Tell Es-Sawwan, Eridu, Uruk y Tepe Gawra entre otros muchos de Irak, y alguno en Irán), el Levante (en Siria, Byblos en Líbano, Jericó y Beidha en Jordania y Sha'ar Hagolan y Umm ez-Zuweitina en Israel), Turquía (Haçilar y Çatal Hüyük) y Chipre (Khirokitia); en Europa oriental destacan los yacimientos de Lepenski Vir (Serbia), Sesklo (Grecia) o Karanovo (Bulgaria).

Jarmo inferior (h. 6000 a.C.) es una pequeña aldea con casas de paredes de barro, suelos de arcilla apisonada y tabiques de cañizo; Hassuna superior (Neolítico pleno, 5500 a 5300 a.C.) ofrece un modelo de casas de planta rectangular y tres o cuatro peque-



53. Cabezas de toros, modeladas en arcilla y pintadas, sobre la pared de una de las habitaciones-santuario del poblado neolítico de Çatal Hüyük, Turquía.

54. Detalle de pintura mural del poblado de Çatal Hüyük, Turquía. Museo de las Civilizaciones Anatolias, Ankara. Representa a un cazador en rojo que lleva a la cintura un trozo de piel de leopardo tachonada en negro.



ñas habitaciones en torno a un patio, dotadas de puertas de madera que pivotan sobre quicios de piedra, con hornos de pan y silos de cerámica para el grano. El poblado de Khirokitia (Neolítico precerámico, VI milenio a.C.), consta de casas circulares con cubierta elevada en falsa cúpula e interior dividido en habitaciones mediante tabiques que debían estar pintados. El caso chipriota es el único que destina la planta circular a residencias; en todas las demás construcciones de este periodo los recintos circulares son depósitos de cereal. Lepenski Vir es un poblado de pescadores del Mesolítico a orillas del Danubio con cabañas de forma trapezoidal y su área central ocupada por un hogar alargado; en su suelo se han encontrado depósitos de cadáveres. Cada casa es al mismo tiempo morada de vivos y de ante-

55. Proceso de la excavación arqueológica del poblado neolítico de Choga Mami, Irak. Las casas rectangulares tienen paredes de adobe.



pasados, y contiene un “santuario” con bloques esculpidos en forma humana (supuestas imágenes de los “guardianes del hogar”) colocados junto al fuego del hogar.

Las funciones culturales se integran en el propio espacio doméstico; en el Mesolítico avanzado, además del caso ya citado de Lepenski Vir, se han hallado nichos y pilares en algunas casas de Jericó y enterramientos en las de Byblos. Algunas habitaciones del poblado del Neolítico antiguo de Çatal Hüyük presentan decoraciones en las paredes (pinturas y modelados en yeso con escenas explícitas de ceremonias o “mitos” y un bestiario de supuesta referencia sacra), construcciones de barro en forma de altares provistos de cuernos de toro [53] y estatuillas que las identifican como espacios sagrados, ya se trate de oratorios o lugares de ofrendas o rituales. El espacio sagrado sólo se independizará del doméstico al comienzo de la Edad Antigua, con la aparición de las primeras zigurat (torres escalonadas) de Uruk.

En el modelo urbano del Neolítico antiguo de Oriente Próximo las calles separan manzanas de casas divididas por tabiques en varias estancias [55]. Las casas adosadas en bloques pueden tener varias alturas o pisos, como los barrios escalonados en la colina de Çatal Hüyük, donde se accede a cada casa desde el terrado de la contigua. Diferentes materiales de construcción se integran en la obra: barro (adobe o tapial) para las paredes o para mantener y regularizar superficies, piedra para cimientos y zócalos, madera para pies y vigas de soporte, cañizos y ramaje o paja para tabiques y cubiertas. La paredes de muchas habitaciones (en Tell Es-Sawwan, Jericó o Byblos) estaban enlucidas en blanco y probablemente llevaron pinturas que se han perdido. Çatal Hüyük ofrece el único conjunto de pinturas murales conservadas del Neolítico antiguo. Los colores se aplicaban directamente con pinceles en tinta plana sobre el enlucido de las paredes, con gamas de rojo (amarillo a ocre y pardo), gris, azul y negro obtenidas de pigmentos de origen mineral. Los paneles decorados se disponen sobre un zócalo o dentro del encuadre que aportan signos geométricos de varios colores o improntas negras o rojas de manos. En los paneles aparecen figuras seminaturalistas en grupos de mucho movimiento: hombres armados y muy adornados [54] y animales (grandes toros, ciervos, leopardos,

etc.) en escenas de caza y culturales (procesiones, ofrendas e imágenes sagradas).

De los niveles mesolíticos del poblado de Jericó proceden cabezas humanas modeladas con yeso (coloreado de rojo) aplicado directamente encima de una calavera; conchas marinas incrustadas en los huecos orbitales hacen las veces de ojos. En varios yacimientos del Levante se generaliza la pequeña estatuaria de animales y humanos; la presencia en Jericó de figuras humanas completas de tamaño casi natural modeladas en barro es excepcional. Abundan las figuras femeninas desde el Neolítico precerámico (en Jarmo son mujeres sentadas con un gran desarrollo de la parte central del cuerpo) y a lo largo del Neolítico en todo el Asia Anterior y zonas vecinas de Europa (Hassuna, Haçilar, Tell Es-Sawwan, Sha'ar Hagolan, Sesklo, Karanovo, Khirokitia) [56]. Entre la variada producción escultórica encontrada en Çatal Hüyük destacan las iniciales tallas en piedra y las posteriores figuras modeladas en barro (imágenes femeninas sentadas en un trono flanqueado por animales [57], y figuras de hombres y de jóvenes). Toda esta tradición estatuaria se

56. Estatuilla femenina de alabastro (vi milenio a.C.), procedente del nivel I del poblado de Tell Es-Sawwan, Irak. Museo de Irak, Bagdad.

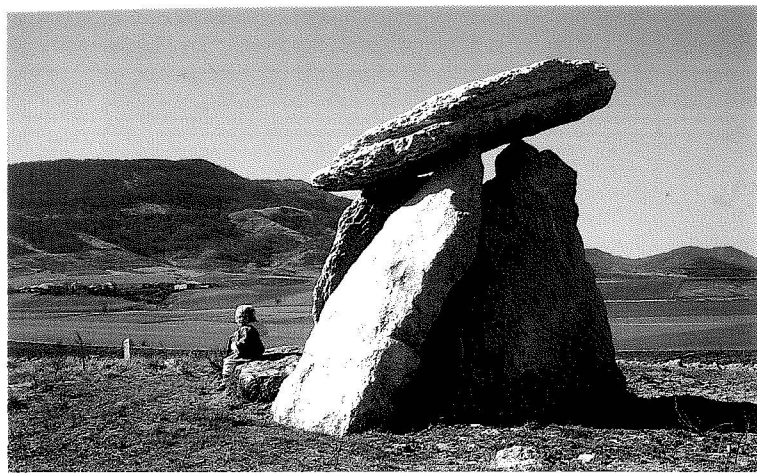


57. Estatuilla femenina de Çatal Hüyük (h. 5570 a.C.). Museo de las Civilizaciones Anatolias, Ankara.

Esta figura modelada en arcilla, de 20 centímetros de altura, fue hallada en el nivel II del poblado neolítico de Çatal Hüyük (Turquía). Representa a una mujer gruesa sentada en un trono flanqueado por dos leopardos; entre las piernas de la mujer asoma la cabeza del niño que está dando a luz.

Estas estatuillas se integran en la tradición de las "diosas-madre" conocidas desde el Neolítico precerámico (Jarmo), con muchas versiones en el Neolítico antiguo del Asia Anterior (en pie o sentadas en un trono o con las piernas plegadas o recostadas; solas o con ofrendas o acompañadas de animales) talladas y pulimentadas en piedra (alabastro, calcita, basalto o mármol) o modeladas en arcilla con incisiones de detalles y, eventualmente, añadidos en pintura. Su tradición iconográfica se extiende con el Neolítico, desde el vi milenio a.C., por la Europa balcánica y en el v y iv milenios a.C. por otras zonas del Levante (Creta y el Egipto prefaraónico) y la Europa danubiana, prolongándose, entre otros, en la estatuaria mayor del iii milenio de los templos megalíticos de Malta.

La simbología de la fecundidad que se considera propia de las religiones de los primeros agricultores se apoya en un par de temas repetidamente aludidos en Çatal Hüyük: el toro y la mujer. Las figuras de toro aparecen pintadas en frescos murales y sus cabezas/cuernos en relieve en paredes o bancos-altares de las casas; son símbolo de fuerza y divinidad masculina, e inauguran una tradición de amplia resonancia en el arte antiguo próximo-oriental (por ejemplo, en el arte hitita o mesopotámico). Este tipo de mujer de Çatal Hüyük, que se repite en el poblado turco de Hacilar (nivel VI, 5600-5400 a.C.) sentada en un trono flanqueado por leopardos o con una criatura en brazos, parece ser una estatua de culto doméstico: todas las de Hacilar se recogieron dentro de casas y no en las habitaciones sacras del poblado ni junto a los depósitos funerarios que se hacían extramuros, y las de Çatal Hüyük se encontraron en recintos de carácter ordinario no sacro o ritual.



58. Dolmen de Sorginetxe, Álava. Formado por una cámara simple, con grandes losas laterales —ortostatos— y de cubierta única; carece de túmulo.

expande en el Neolítico avanzado, en el iv milenio, por los países balcánicos y danubianos, con abundantes figuritas de barro cuyos cuerpos se decoran con trazos geométricos grabados o pintados.

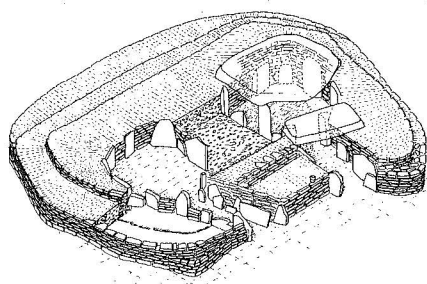
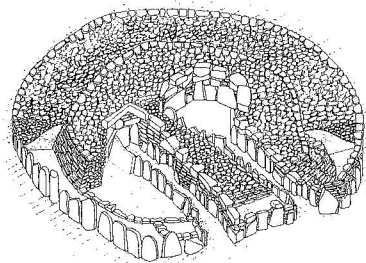
Las construcciones megalíticas

En el Neolítico avanzado, a medida que se implantan la ganadería y la agricultura, empiezan a levantarse en Europa occidental construcciones con grandes bloques de piedra. El tipo de megalito más conocido es el dolmen, un recinto preparado para acoger cadáveres en sucesivos depósitos. Hay también bloques aislados, en hileras o en círculos, torreones, etc., dedicados a diversos usos rituales o conmemorativos. Monumentalidad y uso colectivo son conceptos inherentes a la obra megalítica, realizada

por grupos motivados por una idea motriz bajo una autoridad decidida.

El megalitismo se inicia a mediados del v milenio a.C. (las tumbas más antiguas de la Bretaña francesa) y se generaliza por muchos países de Europa a lo largo de los milenios iv y iii, desde el Neolítico pleno al Calcolítico y el comienzo de la Edad del Bronce; en el ii milenio a.C. se extiende a otros continentes. Quienes analizan el fenómeno de esta expansión desde hipótesis poligenistas consideran que la Bretaña francesa y Portugal —además del sur de la Península Ibérica, Irlanda o Dinamarca— habrían sido los centros de origen del megalitismo, a partir de los cuales habría ido expandiéndose desde el Neolítico avanzado y de modo independiente. Es probable que una creencia religioso-funeraria de rápida aceptación y el auge de las relaciones comerciales contribuyeran a la amplia difusión de ese tipo de construcciones. Las obras megalíticas más espectaculares se encuentran en Europa occidental y meridional: los países bálticos (sur de Suecia, Dinamarca y norte de Polonia y de Alemania), las Islas Británicas (Irlanda, Escocia y sur de Inglaterra), los Países Bajos, Francia (especialmente Bretaña), la Península Ibérica (el Alentejo portugués, Andalucía, Extremadura, la Meseta, Galicia y el Pirineo), el sur de Italia y las islas Baleares, Córcega, Cerdeña y Malta. La expansión del megalitismo, en época bastante tardía, alcanza el Magreb y las zonas subsahariana y central africanas, los países del Cáucaso, el Próximo y Medio Oriente y el este de Asia.

En la arquitectura de un dolmen se distinguen la cámara funeraria, los corredores de acceso, y el túmulo que protege y cubre a ambas estructuras. Por la forma de la cámara se definen tres tipos de dólmenes: el de cámara simple [58], el sepulcro de corredor (con cámara precedida por un pasillo diferenciado) y la galería cubierta. Las paredes de cámaras y corredores son bloques o losas verticales ("ortostatos") o mampostería de lajas menores; las cubiertas, otras losas en plano o hiladas de piedras superpuestas ("en falsa cúpula"). El conjunto suele estar parcialmente enterrado en una excavación del suelo o cubierto por un túmulo artificial de piedras y tierra delimitado y asegurado por piedras mayores hincadas. Para adecuar el dolmen a su fun-



59. Plantas de dos dólmenes de recinto doble, ambos bajo un gran túmulo de piedras (*cairn*), del frente atlántico de Francia: Dissignac (arriba) y Larcuste I (abajo). (Reconstrucción de J. L'Helgouach.)

ción funeraria y ritual se le dota de losas (perforadas o no) que hacen las veces de puerta, de bloques que sirven como aras o mesas de ofrenda, de pilastras de soporte o de tabiques de lajas que separan estancias interiores.

La arquitectura megalítica tiene bastantes caracteres comunes, debidos, sin duda, a la similitud de su función, a la poca versatilidad del material empleado y al carácter elemental de la "ingeniería" requerida para la extracción, labra, arrastre y erección de los bloques. Las diferencias fundamentales entre los monumentos se dan en la morfología de cámaras y túmulos y en la organización de accesos y estancias anejas. Entre otras variantes regionales destacan las largas cámaras-galería y los grandes túmulos de la Europa nórdica, los complejos de cámaras adosadas bajo un túmulo común y las galerías acodadas de Bretaña [59], las cámaras de falsa cúpula de Andalucía, y las tumbas circulares de baja altura del sur de Portugal y Andalucía occidental. En las Islas Británicas hay grandes túmulos, combinaciones de fosos y piedras en círculo, y amontonamientos de forma alargada que cubren galerías con cámaras adyacentes; entre las obras irlandesas son llamativas las del valle del Boyne (entre ellas Knowth, de cerca de 90 metros de diámetro con dos dólmenes de corredor enfrentados, y New Grange, de 94 metros, delimitada por ortostatos) o la de Glenvoidean (con un túmulo que acoge tumbas sueltas con entradas independientes que van añadiendo nuevas cámaras al monumento original); en Wessex (Inglaterra) abundan los túmulos alargados de tierra rodeados por varias filas de zanjas con una gran cámara

a un lado. En Cerdeña son peculiares las *tombe di giganti* (de la Edad del Bronce), precedidas por un amplio espacio abierto; en el sur de Europa (Sicilia, buena parte de Italia o Portugal) la planta de las tumbas megalíticas normales sirve de modelo para tumbas excavadas en la roca.

Estos monumentos llaman la atención por sus dimensiones y por el esfuerzo que requirió su construcción: las canteras de procedencia de alguna de las grandes losas del dolmen de Soto en Málaga distan 38 kilómetros del monumento, y las de varios de los bloques del monumento inglés de Stonehenge unos 250 kilómetros. Entre los grandes túmulos destacan por sus excepcionales dimensiones los que cubren algunos sepulcros bretones (el de Saint-Michel de Carnac, con 125 metros de largo, 60 de ancho y 12 de alto) y de la Península Ibérica (el del Romeral en Málaga tiene 90 metros de diámetro y 9 de altura); una de las losas del dolmen de Menga en Málaga tiene 8 metros de largo, 6,5 de ancho y 1 de espesor (52 m³ de volumen y un peso superior a las 100 toneladas), y otra del dolmen francés de Gast (Calvados) tiene 148 m³ de volumen y pesa unas 300 toneladas.

Los bloques alargados (monolitos o "menhires") que a veces se encuentran en las cercanías de los dólmenes parecen marcar el campo sepulcral; pueden encontrarse aislados o alineados en recto ("alineamientos") [60] o en círculo ("cromlech"). Los mayores menhires se encuentran en Bretaña y regiones próximas (Mané-er-Groah, de 23,5 metros de alto y 350 toneladas; Plouarnel, de 12 metros), Inglaterra y las islas Orcadas. El alineamiento de Kermario (en el conjunto bretón de Carnac)

60. Alineamientos de Saint-Pierre de Quiberon, Bretaña. En los términos de Carnac, Locmariaquer, Keriaval y Quiberon —apenas 400 km²— se concentra la mayor densidad de espectaculares monumentos megalíticos (cámaras dolménicas, menhires y alineamientos) de toda Europa.





61. Parte central del conjunto megalítico de Stonehenge.
Cerca de Salisbury, Wiltshire, Reino Unido.

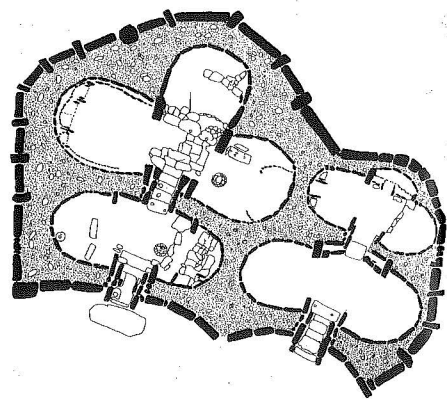
Como otros muchos monumentos de la época, este “círculo de piedras” (*stone+henge*: combinación de fosos y bloques hincados en círculo) ha sido objeto de añadidos y ampliaciones hasta conseguir la compleja estructura que ahora conocemos. En su inicio (2450-2200 a.C.), en el Neolítico avanzado, fue un sencillo círculo de foso-talud de tierra de unos 100 metros de diámetro. En el Calcolítico (1800-1700 a.C.) se colocaron unos ochenta grandes hitos de piedra en un par de círculos concéntricos y un alineamiento marcando la avenida de acceso al monumento orientada hacia el punto de salida del sol en el solsticio estival. Algunos siglos después (h. 1500 a.C.) se acondicionó la parte más llamativa del centro del monumento con grandes bloques (alguno alcanza los 6,5 metros de altura) de dos en dos (montados por una tercera piedra que encaja sobre ellas en una original estructura adintelada) y en el centro la gran losa de “altar”. Durante todo ese tiempo, y en su prolongación de uso hasta el final de la Edad del Bronce, Stonehenge ha sido reformado, cavando fosas o añadiendo y desplazando bloques...

Esta construcción se relaciona con algún tipo de ceremonia, y probablemente con el culto solar. Se ha asegurado que los característicos ochenta bloques mayores de piedras “azules” de su estructura proceden de las lejanas canteras (situadas a más de 200 kilómetros de distancia) de Prisély Mountains, en Gales.

El caso de Stonehenge simboliza la situación de toda construcción megalítica que está en uso durante bastante tiempo: la selección y preparación del lugar, la extracción, traslado y colocación de los grandes bloques y las diversas remodelaciones del espacio necesitaron la actuación coordinada de especialistas y de un peonaje numeroso. La Arqueología experimental ha intentado reproducir el enorme esfuerzo que supuso en el megalitismo la manipulación de piedras tan grandes, cuando no se debía disponer de fuerza de tracción animal y sólo de un utillaje —palancas, rodillos, planos inclinados, cuerdas— bastante elemental.

consta de 1.029 monolitos (uno de ellos alcanza los 6,40 metros de altura) en siete hileras a lo largo de más de un kilómetro. Entre los numerosos monumentos circulares británicos destacan los de Avebury, con una estructura de 350 metros de diámetro rodeada de foso y talud, y Stonehenge, con círculos de piedras y algunos “altares” [61].

En varias islas del Mediterráneo se asientan otras formas de megalitos (“taulas” o “bilitos”, “navetas” y “talayots” de Menorca, “nuraghe” de Cerdeña, etc.) de uso desconocido y cronología avanzada. En las islas de Malta y su vecina Gozo los “templos” megalíticos de Tarxien, Ggantija o Hagar Qim tienen planta trilobulada y estancias semicirculares adosadas a un estrecho patio central [62]. Contienen bloques decorados que pudieron servir de mesa de ofrendas y gruesas estatuas humanas (símbolo de una diosa-madre o de la fertilidad) cuya tipología se reconoce en otros lugares de Europa oriental y Asia Anterior; también incorporan detalles arquitectónicos que revelan su supuesta función religiosa: dinteles decorados que marcan el paso de un espacio abierto a otro restringido (“oráculo”), ábsides, cámaras anejas y decoraciones pintadas, grabadas y en bajorrelieve. Se construyeron a partir de 2800 a.C. y a lo largo de ese milenio. En la cuenca mediterránea se conocen varios poblados megalíticos fortificados (Zambujal y Vila Nova de São Pedro en Portugal; Almizaraque y Los Millares en Almería) con bastiones semicirculares y varias líneas de muros con entradas estrechas; su modelo se encuentra posiblemente en las islas Cícladas (Khalandriani), y tienen su máxima expansión en el Calcolítico.



62. Plantas de las complejas construcciones megalíticas de Malta: los “templos” de Ggantija-Gozo.
(Según J. D. Evans.)



63. Grabados con relieve de pies y signos en zigzag y espirales en una losa integrada dentro de la cámara del monumento megalítico de Petit Mont, Francia.

Sobre las paredes y cubiertas de las cámaras megalíticas abundan los grabados, con buenos ejemplos en Irlanda (Knockmany, Lochcrew o New Grange) y Bretaña (varios del término de Locmariaquer: Pierres Plates, Table des Marchands o Gavr'i-nis); la escasez de imágenes humanas y animales (ciervos, serpentiformes) contrasta con la proliferación de representaciones de objetos y signos (hachas, puñales, escudos, báculos, círculos, espirales, zigzags, en U, solares). Los conjuntos de grabados presentan un tema central destacado y signos repetidos alrededor [63]. Otro conjunto destacable de grabados y algunas pinturas (dolmen de Santa Cruz en Asturias y varias de la zona portuguesa de Viseu) se asienta en Asturias, Galicia y norte de Portugal, con expansión hacia otras regiones peninsulares del interior (serpentiformes grabados en el dolmen de Navalcán en Toledo) y del sur (puñales y otros temas grabados en el dolmen de Menga en Málaga).

También se esculpieron y grabaron con forma humana bloques y lajas alargadas de piedra. Esta protoestatuaria monumental de "estelas-menhires" abunda en Europa mediterránea durante el Calcolítico y el Bronce antiguo; con numerosos ejemplares en Cór-

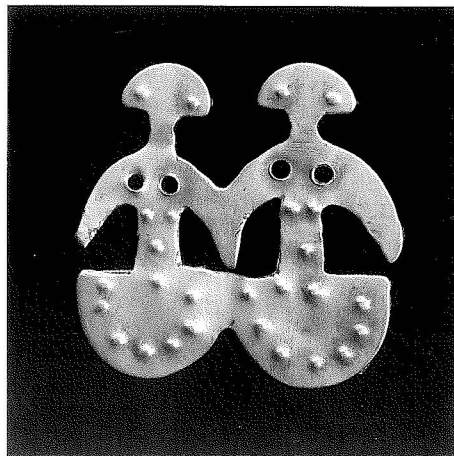
cega, Península Itálica y sur de Francia (unos ciento cincuenta entre Languedoc y Provenza; los más antiguos se remontan al final del Neolítico). Algunos son bloques apenas decorados, mientras que en otros se destaca la cabeza, los brazos, el sexo, algún arma (al costado o sobre el pecho), los collares o el ropaje; bastantes se interpretan como imágenes de una "diosa de los muertos" (a menudo con grandes ojos abiertos y sin boca, como "diosa muda").

En las cámaras megalíticas los cadáveres se acompañan de objetos de ofrenda y ritual: cuentas de collar, pulseras y brazaletes, cerámicas decoradas (como la campaniforme del Calcolítico), elementos "votivos" (armas e instrumentos de tamaño reducido o en materiales poco habituales) e "ídolos" (placas de piedra y piezas de hueso de distintas formas en los dólmenes del oeste y sur de la Península Ibérica) [64]. En varios dólmenes peninsulares se ha constatado la existencia de una organización del espacio interior: por un lado, la cámara es el área principal donde se incluyen las decoraciones de los ortostatos (los antropomórficos se sitúan en la cabecera del recinto), los "ídolos" mobiliarios y las estatuas-menhires; por otro, los accesos (con puertas o cierres) y las estancias anexas donde se incluyen algún ara y parte de los ajuares. En el exterior de los dólmenes se han hallado elementos complementarios



64. Ídolo mobiliario antropomórfico en placa de pizarra. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Formó parte del ajuar del dolmen de Granja de Céspedes, Badajoz.

65. Figuritas esquemáticas recortadas en placa de oro, procedentes del poblado calcolítico (2500-2000 a.C.) de Alaca Hüyük, Turquía. Museo de las Civilizaciones Anatolias, Ankara.



(cazoletas y surcos sobre las losas de cubierta, restos de fogatas y de animales) relacionables con los ritos de consagración del monumento y con la ceremonia de cada depósito.

Algunas figuras esquemáticas integradas en los dólmenes parecen ser símbolos femeninos (la “diosa-madre”) o solares. Ni la orientación de los cadáveres en las cámaras ni la del monumento y el corredor de acceso en sentido este-oeste, coincidiendo con el curso diario del sol por el firmamento, es constante. En algunas obras megalíticas no funerarias de Inglaterra (Stonehenge) y Bretaña se percibe una orientación astronómica; los lados del cuadrangular de Cruncuno se orientan hacia los cuatro puntos cardinales y uno de sus ángulos hacia la salida del sol en los solsticios, y los alineamientos de Carnac (en los que se suceden en línea a lo largo de unos ocho kilómetros los conjuntos de Kermario, Kerlescan y Ménec, con casi tres millares de menhires) se orientan en la misma dirección solsticial.

No se sabe por qué se concentran tantos megalitos en algunas zonas de Bretaña, Irlanda, Galicia, Extremadura, el Pirineo occidental o Andalucía; ni a qué se debe la diferencia entre los monumentos “mayores” (en dimensión, complejidad o reiteración de uso) y los restantes. Algunos conjuntos de dólmenes están en sitios algo apartados y de difícil acceso (cabeceras de ríos y zonas de montaña); una *terra incognita* o país de los muertos en donde moran los dioses y los antepasados, precisamente al margen o en el límite de las áreas de habitación y explotación de cada grupo. En otros casos, las concentraciones dolménicas coinciden con áreas muy pobladas: unos dólmenes se sitúan

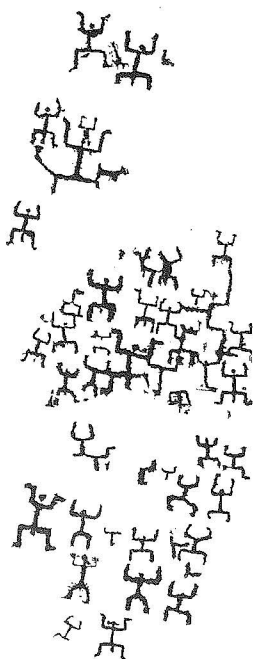
en tradicionales rutas de trashumancia y pasturajes de montaña, y otros junto a espacios de cultivo intensivo o en zonas dedicadas a la explotación del cobre.

La extensión del arte rupestre esquemático

Al final de la prehistoria se generaliza un estilo sintetizado o “imaginativo” que contrasta con el estilo narrativo o “sensorial” precedente; este arte esquemático es sobre todo rupestre (en abrigos o en grandes bloques y superficies al aire libre y en el interior de cuevas), pero también se desarrolla sobre losas de dólmenes, en estelas-menhires y en piezas de cerámica y de adorno [65]. El esquematismo se plasma en representaciones pintadas o grabadas de figuras planas y siluetas; humanos y animales se reducen a un conjunto de rasgos axiales (las líneas de la columna vertebral y de las extremidades) y a pocos detalles (los ojos, dedos, sexo y ornamentos en los humanos, o las cornamentas en los animales, por ejemplo); abundan también los signos bien definidos. Sus formas se insinúan en el Neolítico final, se asientan con la generalización de los enterramientos colectivos y se extienden ampliamente con el desarrollo de las primeras sociedades metalúrgicas (Calcolítico y Edad del Bronce) en el II milenio a.C.

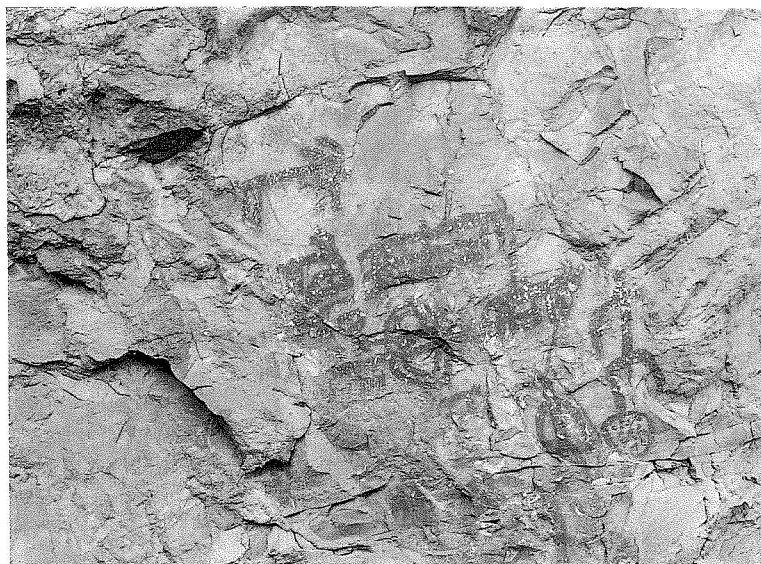
La mayor concentración de grabados rupestres de la prehistoria europea corresponde a las representaciones esquemáticas del sur de Suecia y de Noruega, en las que aparecen humanos, animales (caballos, bueyes, ciervos, alces, focas, aves, serpientes), armas, carros de cuatro ruedas, barcos y signos (ruedas radiadas como discos solares, espirales, huellas de pies) en escenas de barcos cargados de guerreros, remeros, hombres luchando, arando, cazando, bailando o en procesión. Al noroeste de Rusia (a orillas del lago Onega y del mar Blanco) son frecuentes las escenas de combatientes, esquiadores, remeros navegando o capturando belugas y focas, cazadores de alces, renos y osos. La mayoría de estos grabados debieron realizarse a partir del Bronce pleno (desde 1600 a.C.) y perviven hasta época histórica. En el macizo de Monte Bego (Alpes Marítimos, al sureste de Francia) se han inventariado más de cien mil grabados sobre rocas y bloques dispersos por parajes de montaña (de 1.900 a 2.600 metros de altitud); sus auto-

66. Figuras de hombres esquematizadas grabadas del sitio de Naquane, en Val Camonica, Italia. (Calco de E. Anati).

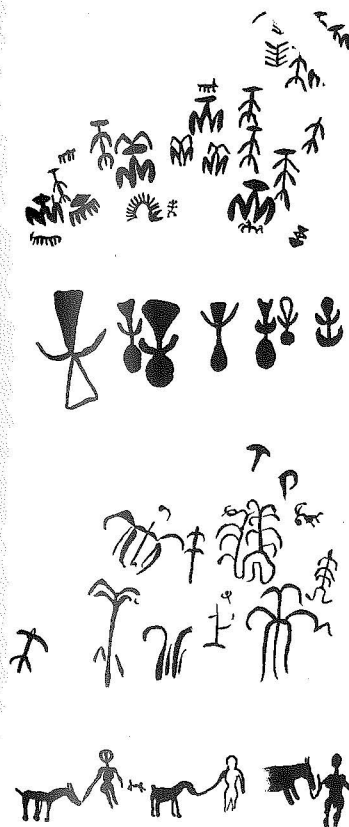


res fueron ganaderos del Bronce antiguo, en la primera mitad del II milenio a.C. En la zona de Val Camonica (Brescia; al norte de Italia) se conservan cerca de ciento treinta mil figuras en más de mil conjuntos rupestres; su iconografía presenta humanos muy simplificados, animales, utensilios, arados, canoas y chozas, y muchos signos [66]; hay escenas de hombres arando con bueyes, de carros, de cazadores, de guerreros armados y de poblados (cabañas y palafitos) y campos cultivados; los puñales y algunos tipos de animales se reiteran especialmente. La mayoría de las imágenes se grabaron entre la plena Edad del Bronce y mediados del I milenio a.C., con referencias (equipamiento tardío e inscripciones en etrusco y latín) que certifican la continuidad del uso de estos espacios al inicio de la Edad Antigua.

El arte esquemático experimenta una amplia expansión por todo el mundo; entre



67. Ejemplos de tipos (humanos, animales y fantásticos) y escenas de la pintura esquemática española. De arriba a abajo: Piedra Escrita y La Sierpe en Ciudad Real, Mediodía del Arábí en Murcia y Canforos de Peñarubia en Jaén. (Recopilación de H. Kühn.)



los principales conjuntos cabe destacar los de las proximidades de Monte Bego y Val Camonica en el sur de Francia, la Península Itálica, el Tirol austriaco o Suiza, así como otros muchos en Europa oriental (Bulgaria, Rumania o los Urales), África (en todos los países saharianos, en Tanzania y en Etiopía), Asia Anterior (Turquía, Siria, Jordania) y el centro y este de Asia (Siberia, Altai ruso, Mongolia). En la Península Ibérica destacan las pinturas esquemáticas de varios sitios de Andalucía (Tajo de las Figuras en Cádiz, conjuntos de Jimena, Despeñaperros y Aldeaquemada en Jaén o cueva de los Letreros en Almería), Extremadura (Hornachos y Peñalsordo en Badajoz), ambas Mesetas (grupos de Fuencaliente en Ciudad Real o Las Batuecas en Salamanca), Portugal (conjuntos de Tras-os-Montes) y de Aragón (grupos de Lecina en Huesca o Beceite en Teruel). Se trata de pinturas monocromas (en rojo o negro) aplicadas con pincel en trazos anchos y tinta plana; representan humanos muy esquematizados (con formas en "phi", en diábolo, con cabezas grandes) o con caracteres imaginarios [67], animales reducidos a los trazos del tronco y patas con cornamentas y orejas exageradas, y abundantes signos (en cruz, discos, espirales). Entre otras asociaciones no comprensibles se identifican posibles escenas de pastoreo, danza y recolección [68]. Sobre superficies de roca granítica de las provincias de La Coruña y Pontevedra se acumulan grabados por percusión regularizada en surcos profundos y anchos que representan animales y

68. Pinturas esquemáticas de hombres, animales y carros. Congosto de Olvena, Huesca. Hechas con varios pigmentos, se superponen en el tiempo, dentro de un común estilo esquemático.

(más raramente) figuras humanas; aparecen también numerosos signos (espirales, “laberintos”, círculos concéntricos, cruces, “pisadas animales”) y cazoletas (concavidades labradas en la roca). Los primeros se realizaron entre 2500 y 2000 a.C., y los últimos a finales de la Edad del Bronce, enlazando con la Cultura de los Castros y la inmediata romanización. Otro ejemplo destacado del arte esquemático del Bronce antiguo lo ofrece el “ídolo” de Peña Tu (Asturias), grabado sobre una gran roca.

En el Neolítico avanzado, y sobre todo en la Edad del Bronce, los intercambios comerciales por tierra y mar favorecen las relaciones entre grupos, los desplazamientos de pueblos y la expansión de ideas y gustos. Se explica así la homogeneidad de la iconografía esquemática en grandes áreas, como la atlántica (desde Escandinavia y el norte de Rusia, por el megalitismo occidental, a los grabados gallegos) y la de Asia Anterior y la cuenca mediterránea (con una antigua tradición de alusiones a supuestas divinidades femeninas de grandes ojos). El estilo esquemático, propio de las sociedades prehistóricas metalúrgicas, se extiende más allá de los límites temporales de la prehistoria (entre los protoesquimales de Alaska o los aborígenes de Canarias, por ejemplo), probablemente hasta fechas recientes.

En las pinturas esquemáticas de la Península Ibérica hay bastantes figuras mayores

muy adornadas situadas en nichos o cavidades que las realzan o aíslan, señalando su carácter superior [69]: se trataría de “orantes” con los brazos alzados y “dioses” (con penachos, cuernos o tocados radiados, falladelines, etc.) de pie sobre cuadrúpedos, asociados a signos astrales o en parejas “sol-creciente lunar”. También se piensa que las escenas de apariencia cotidiana de los grabados del norte de Europa trascienden la mera crónica de sucesos para conmemorar gestas de carácter épico o heroico; representaciones más explícitas de ceremonias incluyen personajes destacados en tamaño o adornos que protagonizan procesiones y danzas, llevando emblemas propios de los seres superiores (el disco radiado en el extremo de una pértiga, un árbol o una embarcación) y hasta los símbolos de los dioses más populares de la mitología primitiva escandinava (como el caballo, la lanza y el anillo de Odín, o el martillo y el disco radiado de Thor).

La excepcionalidad de bastantes de los emplazamientos que acogen esas figuras (en parajes que dominan valles, rocas exentas o lugares de montaña, separados de las zonas de vivienda), con centenares de imágenes que se añaden y reelaboran a lo largo del tiempo, apoyaría su interpretación como santuarios en los que se sienta alguna divinidad y como lugares de peregrinaje (centros de salud, de plegaria o de adivinación). El análisis de las representaciones de Monte Bego demuestra que las rocas grabadas sirvieron como paneles indicadores; en la difícil topografía de alta montaña se grabaron los bloques para señalar a los pastores los pasos franqueables de acceso a los prados de altura mediante representaciones simbólicas del ganado (en marcha en la dirección adecuada) y de armas (como emblema que aseguraría un viaje sin riesgos). Estudiando la relación de los grabados de Galicia con el paisaje circundante se ha revelado su distribución preferente por pequeñas cuencas cerradas y valles estrechos junto a pastos y caminos naturales y no en los valles más amplios ni en las tierras bajas. Las rocas grabadas se encuentran junto a rutas de paso del ganado y de “brañas” (parajes con humedad que asegura los pastizales en temporadas de sequía); los escasos dibujos que representan ciervos grandes aparecen aislados en rocas que destacan sobre el paisaje, como una forma simbólica de apropiación del espacio natural.



69. Figuras fantásticas de mujeres, pintadas en rojo, con adornos en la cabeza. Abrigo de Santa Elena, Jaén.

I. CRONOLOGÍA.

HISTORIA DEL ARTE 37

II. GLOSARIO.

actualidad climática (u Holoceno): es la situación en que, después de la última glaciación, se van alcanzando las condiciones (de temperatura, humedad y paisaje vegetal) actuales. Se inicia hacia el 8500 a.C. y llega hasta nuestros días; en ella se suceden las culturas de la prehistoria tardía (Epipaleolítico o Mesolítico, Neolítico y Edades de los Metales) y las civilizaciones históricas.

antropomorfo: figura, completa o parcial, que sugiere la forma de lo humano.

ara: bloque (altar) o espacio dedicado a depositar ofrendas de carácter ritual.

Auriñaciense: (cf. Paleolítico Superior).

Aziliense: (cf. Epipaleolítico).

bestiario: conjunto de figuras animales propias de un estilo.

C14 y C14-AMS: (cf. datación absoluta).

Calcolítico: (cf. Edades de los Metales).

Capsiense: (cf. Mesolítico).

Castelperroniense: (cf. Paleolítico Superior).

cazoleta: (cf. cúpula).

cromlech (del céltico *crum* —curvada— y *lech* —piedra—): serie de menhires colocados en círculo o elipse.

cúpula: pequeña cavidad hemisférica tallada en la roca, también llamada cazoleta.

datación absoluta: la habitual hoy en arte rupestre es la obtenida por cómputo del carbono radiactivo (C14) contenido en la materia orgánica (hueso, asta, madera quemada...); además del convencional, desde hace poco se emplea el C14-AMS (por acelerador: *Accelerator Mass Spectrometry*) que permite obtener dataciones a partir de muestras muy pequeñas.

dolmen (del bretón *dol* —mesa— y *men* —piedra—): megalito funerario de varios tipos según sean su cámara, accesos y túmulo.

Edad del Bronce: (cf. Edades de los Metales).

Edades de los Metales: última situación cultural de la prehistoria occidental, en la que se suceden las culturas del Calcolítico (o Eneolítico o Edad del Cobre, en el suroeste de Europa aprox. 2500-1800 a.C.), Edad del Bronce (aprox. 1800-800 a.C.) y Edad

del Hierro (en que se produce la incorporación generalizada de los pueblos occidentales a la historia).

Epipaleolítico y Mesolítico: situación cultural al comienzo de la actualidad climática entre aprox. 8500 y 5500 a.C. que comprende muchas culturas distintas (Aziliense, Sauveterriense, Tardenoisense, Capsiense en la transición al Neolítico... —de los topónimos franceses Mas d'Azil, Sauveterre, Tardenois y el tunecino Gafsa—) que se engloban en uno u otro nombre genérico según parezcan más conservadoras (Epipaleolítico, del griego *epi*: después del Paleolítico) o innovadoras (Mesolítico, del griego *mesos*: entre el Paleolítico y el Neolítico).

esquematismo: reducción de las figuras a lo mínimo, más genérico o exagerado.

estela: laja aplanada de piedra hincada con algún sentido conmemorativo o de recuerdo, a veces sobre un espacio funerario.

estilización o seminaturalismo: simplificación de las figuras que conservan su aspecto general.

estratigrafía: conjunto de estratos depositados en orden cronológico en un yacimiento arqueológico.

estrato arqueológico: capa o nivel de depósito de los restos del pasado en un lugar ocupado por el hombre.

Gravetiense: (cf. Paleolítico Superior).

iconograma: (cf. mitograma).

impronta: en arte rupestre es la imposición de una plantilla (por ejemplo una mano) sobre la roca produciendo su silueta, impregnada en pintura (positiva) o en negativo (en medio de una mancha de color que la rodea).

Magdalenense: (cf. Paleolítico Superior).

megalitismo (del griego *megas* —grande— y *lythos* —piedra—): construcción con grandes piedras apenas labradas; hay megalitos de expansión más general (dolmen, menhir, cromlech, alineamiento...) y otros de ámbito regional (taula, talayot, nuragha, naveta...).

menhir (del bretón *men* —piedra— e *hir* —larga—): monolito o bloque alargado hincado en solitario.

Mesolítico: (cf. Epipaleolítico).

mitograma o iconograma: conjunto de creencias e imágenes aludidas en una representación.

mobilier o mueble: obra de arte sobre un soporte menor fácilmente transportable.

Musteriense: (cf. Paleolítico Medio).

Neolítico (del griego *neos* —nueva— y *lythos* —piedra—): situación cultural de cambios sociales y económicos generalizados (asentamiento de poblaciones, agricultura, pastoreo, urbanismo...) que se dilata durante varios milenios: su inicio es anterior y mayor su arraigo en el Próximo Oriente y Europa oriental que en Europa occidental (aquí aprox. de 5500 a 2500 a.C.).

Paleolítico Medio (del griego *palaios* —antigua— y *lythos* —piedra—): situación cultural del “hombre de Neandertal” entre aprox. 125000 y 40000/35000 a.C., identificada con la Cultura Musteriense (del topónimo francés Le Moustier) en Europa, norte de África y Próximo Oriente.

Paleolítico Superior: ámbito cultural final del Paleolítico protagonizado por el hombre moderno (“hombre de Cro-Magnon”) en la segunda mitad de la última glaciación; sus principales culturas en Europa occidental entre 35000 y 8500 a.C. son la Cultura Castelperroniense, la Aurignaciense, la Gravetiense, la Solutrense y la Magdaleniense (de los topónimos franceses Châtelperron, Aurignac, La Gravette, Solutré y La Vache).

pátina: alteración superficial (de la piedra, por ejemplo) producida por el paso del tiempo.

perspectiva torcida: recurso incorrecto de la perspectiva en figuras animales cuyo cuerpo se representa de perfil y la cabeza y cuernos de frente.

pictograma: sistema expresivo de conceptos por medio de figuras y signos.

piqueteado o martillado: técnica de percusión con “martillo” (de piedra o metálico) sobre una roca para producir estigmas/saltados que dibujan un contorno o rellenan una figura.

rupestre o parietal (del latín *rupes* —peñasco o roca— y *paries* —pared o muro—): se usa indistintamente para referirse a la obra asentada sobre roca, aunque algunos optan por rupestre (como equivalente del inglés *rock art*) como genérico o expresamente para lo que se halla en rocas al aire libre, y por parietal (como el inglés *cave art*) para lo específico del interior de las cuevas.

signario: conjunto de signos propios de un estilo.

signo: grafismo no comprensible y de intención simbólica.

Solutrense: (cf. Paleolítico Superior).

tamponado: aplicación de un tampón impregnado de pintura líquida para dibujar puntuaciones yuxtapuestas en línea o rellenar figuras.

Tardenoisense: (cf. Epipaleolítico).

tinta plana: aplicación del pigmento rupestre homogéneamente por parte o toda la figura.

túmulo: acumulación artificial de tierra y piedras que cubre una sepultura (por sus modalidades se denomina, en varios sitios, galgal, *cairn*, *mound*, *barrow*...).

última glaciación: la glaciación de Würm es la última de las reconocidas por glaciarristas en el Pleistoceno (Era Cuaternaria) de Europa central; afectó con diversas intensidades y fluctuaciones a la mayoría de Europa y sirve de esquema crono-climático en el que se integran las culturas de la segunda mitad del Paleolítico Medio y todas las del Paleolítico Superior: tuvo lugar entre aprox. 125000 y 8500 a.C.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, P. *La pintura rupestre esquemática en España*. Universidad de Salamanca, 1968.

ANATI, E. *World Rock Art. The Primordial Language*. Edizioni del Centro di Studi Camuni, vol. 12, Capo di Ponte, 1993.

BAHN, P. G.; VERTUT, J. *Images of the Ice Age*. Windward, Leicester, 1988.

BELTRÁN, A. *De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante español*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1982.

DANIEL, G. *The Megalithic Builders of Western Europe*. Pelican Books, Harmondsworth, 1962.

GIEDION, S. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

GIMBUTAS, M. *The Gods and Goddesses of Old Europe, 7000 to 3500 BC. Myths, Legends and Cult Images*. Hutchinson, Londres, 1974.

HUGOT, H. J. *Le Sahara avant le désert*. Collection des Hespérides, Toulouse, 1974.

KOZLOWSKI, J. K. *L'Art de la Préhistoire en Europe orientale*. Editions du CNRS /Jaca Book, Milán, 1992.

KÜHN, H. *El arte rupestre en Europa*. Seix-Barral, Barcelona, 1957.

LEROI-GOURHAN, A.; DELLUC, B. et G. *Préhistoire de l'art occidental*. Citadonelles/Mazenod, París, 1995 (3ª ed.).

LORBLANCHET, M. "De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous." *L'Anthropologie*, vol. 92.1, págs. 271-316. París, 1988.

MELLAART, J. *The Neolithic of the Near East*. Thames and Hudson, Londres, 1975.

MÜLLER-KARPE, H. *Historia de la Edad de Piedra*. Gredos, Madrid, 1982.

NOUGIER, L. R. *L'Art de la Préhistoire. La Pochothèque/Encyclopédies d'aujourd'hui*, París, 1993.

SCHOBINGER, J. *Prehistoria de Sudamérica. Culturas precerámicas*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

SHEE TWOHIG, E. *The Megalithic Art of Western Europe*. Clarendon Press, Oxford, 1981.

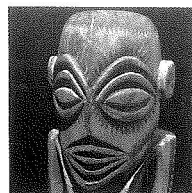
UCKO, P. J.; ROSENFELD, A. *Arte paleolítico*. Biblioteca para el Hombre Actual, Guadarrama, Madrid, 1967.

VIALOU, D. *La Préhistoire. L'Univers des Formes*. Gallimard, París, 1991.

WILLCOX, A. R. *The Rock Art of Africa*. Croom Helm, Londres, 1984.

LAS RAÍCES DEL ARTE: EL ARTE ETNOLÓGICO

José Jiménez



En las páginas subsiguientes intentaré trazar, a través de diversos procedimientos y soportes de representación de imágenes, un recorrido virtual por las raíces del arte, entendidas en un sentido antropológico.

Los objetos y manifestaciones estéticas analizados nos permitirán sentir, apreciar y comprender el trasfondo ritual de donde “el arte” brota o emerge, y que, en mayor o menor medida, permanece subyacente en las distintas épocas y momentos históricos de las distintas artes.

Pero esto no quiere decir que esa dimensión se identifique con un “primitivismo” genérico, ni con un trasfondo “salvaje” del arte. Ésas son imágenes ilusorias, espejismos de algo inexistente. Tanto el arte como el ritual suponen siempre un complicado proceso de elaboración, mental y emotiva. Un grado intenso de condensación y riqueza cultural.

Muchos de los objetos y manifestaciones estudiados deben ser entendidos en relación con el tiempo y su representación. En los pueblos sin escritura, la tradición oral y los objetos visuales fijan la representación del tiempo y los elementos pertinentes para ser “recordados” por el grupo: mitos, parentesco, guerras... Es igualmente importante tener en cuenta que los distintos espacios originarios donde se sitúan no son “neutros” o autónomos (como el museo, las galerías, etc.). Suelen ser espacios específicos, casi siempre relacionados con el ritual.

El contacto de estas culturas con Occidente ha dado lugar, en algunos casos, a que ciertas tradiciones estéticas se incorporen al arte y sus instituciones. Y también a un mercado floreciente destinado al consumo turístico, como productos folclóricos, tradicionales, etc.

El recorrido por lo que he llamado “las raíces del arte” es, además, sumamente enriquecedor desde distintos puntos de vista: como vía de comprensión de la gran diversidad estética y cultural de la humanidad; como crítica de las concepciones homogéneas y lineales de “la historia”; y como forma de aprender a ver, de ampliar nuestras fronteras de comprensión de las formas artísticas y la multiplicidad de pautas o criterios de representación existentes.

I. EL INEXISTENTE “ARTE PRIMITIVO”

El concepto “primitivo” y su utilización como adjetivo en la fórmula “arte primitivo” no tiene ninguna validez conceptual en el mundo de hoy, a pesar de su utilización durante casi un siglo en el lenguaje corriente, las ciencias humanas y la Historia del Arte.

Es todavía habitual pensar que existe un “arte primitivo”: el producido por los pueblos “primitivos” actuales o contemporáneos. Y que ese “arte” sería la manifestación primaria del espíritu artístico universal, desplegado luego en los distintos momentos y situaciones históricas.

La verdad es que ese planteamiento resulta absolutamente improcedente en la actualidad desde un punto de vista teórico, y responde a planteamientos del pasado, definitivamente superados ya por las ciencias humanas.

El término “primitivo” está directamente asociado con el nacimiento de la antropo-

logía científica. Aparece en el título de obra principal de uno de los “fundadores” de esa disciplina: *La cultura primitiva* (1871), de E. B. Tylor.

En ese momento, se consideraba una “categoría” teórica precisa para definir todo un campo de estudio: la vida material, instituciones y creencias de aquellos pueblos no occidentales que el colonialismo del siglo XIX necesitaba “integrar” en su esfera de dominio. Pero que, simultáneamente, constituían un objeto de conocimiento “nuevo” para el pensamiento occidental.

Tales pueblos serían, por otra parte, vestigios de las etapas más remotas de la evolución de “la cultura humana”, entendida en un sentido uniforme, y cuyo último punto de referencia y desarrollo se hacía coincidir con la civilización occidental moderna.

En *La sociedad antigua* (1877), el libro más importante del otro gran “fundador” de la Antropología contemporánea, Lewis H. Morgan, se consideraba que la cultura humana presenta una evolución uniforme en tres fases o estadios: salvajismo, barbarie y civilización.

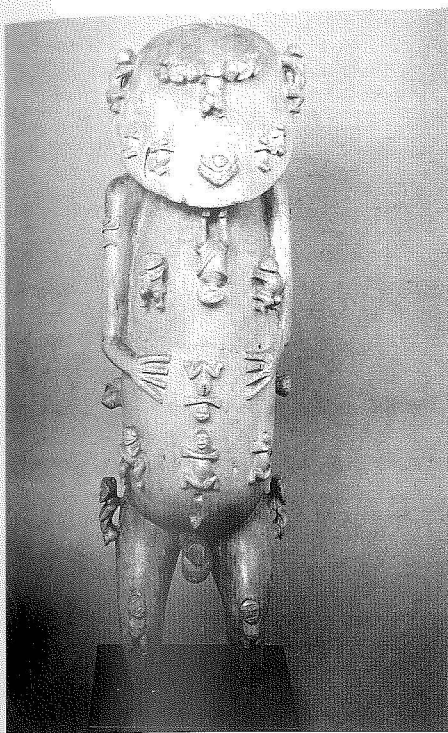
Estos planteamientos recogen y prolongan los puntos de vista evolucionistas, ligados a las teorías del progreso histórico predominantes a lo largo de todo el siglo XVIII en el pensamiento de la Ilustración o de las Luces. Y discurren en paralelo con la creciente proyección de la teoría evolucionista de Darwin en las ciencias naturales, a partir de la segunda mitad del XIX.

Finalmente, coinciden también con el “historicismo”, predominante en la filosofía y las ciencias humanas en el siglo pasado, denominado con entusiasmo por sus partidarios “el siglo de la historia”.

Conceptualmente, el “historicismo” tiene sus raíces en la concepción filosófica idealista de G. W. F. Hegel, quien consideraba la historia universal en su conjunto como un proceso gradual, en el que las distintas

70. Gargantilla de guerrero. Tahití. Plumas, dientes de tiburón y pelo de perro. Museo Británico, Londres. La belleza formal del objeto era originariamente indisociable de su función: las llevaban los guerreros de alto rango. Aparecen regularmente en las primeras imágenes europeas del s. XVIII.



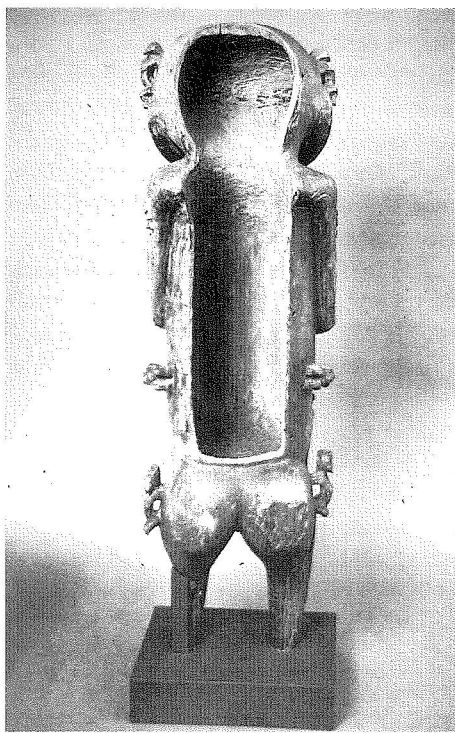


71. Imagen del dios A'a, Rurutu (anverso). Islas Austral, Polinesia. Recogida en 1820. Museo Británico, Londres. Picasso poseyó una copia de esta efigie, una de las más hermosas y conocidas de la escultura polinesia en madera. La vio en 1950, en el estudio de Roland Penrose, y le impresionó tanto que se sacó un molde de yeso, con el que haría su propio bronce.

“etapas” o épocas vendrían a coincidir con el desenvolvimiento mundano del “espíritu absoluto”.

La fórmula “arte primitivo”, en referencia a los objetos y manifestaciones estéticas de los considerados “primitivos actuales”, es coincidente en el tiempo. El flujo de “objetos” no occidentales hacia Europa había comenzado ya con las exploraciones del siglo XVI. Pero durante un largo periodo predominó el interés puramente material hacia tales objetos, valorando sobre todo los metales preciosos.

Poco a poco, sin embargo, durante el siglo XIX, algunos objetos fueron siendo rescatados de los “gabinetes” y “cámaras de curiosidades” para ir integrando colecciones etnográficas [70], que acabarían dando paso a la formación de museos. Como afirma Goldwater, “la cronología de los museos muestra que la mayor parte de los comienzos de las colecciones importantes está confinada al tercer cuarto del siglo XIX. Los núcleos de los museos de Berlín, Londres, Roma, Leipzig y Dresde se remontan a este periodo.”



72. Imagen del dios A'a, Rurutu (reverso). Se supone que las figuras pequeñas sobre el cuerpo de la estatua representan la progenie del dios. La cavidad de la espalda contenía un número indeterminado de pequeñas imágenes, perdidas desde entonces.

Las exposiciones universales, en las que los últimos productos de la técnica moderna occidental se ofrecían a la contemplación de los visitantes a la vez que los objetos de la “vida salvaje” o “primitiva”, supusieron un notable impulso en esa dirección.

Las obras “primitivas” llamaron, ante todo, la atención de los artistas. Es el caso de Paul Gauguin y Vincent van Gogh, quienes “habían admirado ejemplos de la arquitectura y la escultura de los pueblos ‘primitivos’ en la exposición de París de 1889” (Goldwater). Tahití se convertiría, para Gauguin, en algo semejante al “paraíso primitivo” de la humanidad. Y la proyección de esta imagen en el arte del siglo XX sería importantísima.

Aunque se ha distinguido entre “primitivo” y “primitivismo”, pretendiendo reservar este último término para expresar la voluntad de encuentro con el espíritu “primitivo” en el arte del siglo XX, lo cierto es que el destino de ambas categorías en nuestra cultura está estrechamente unido. Hay que decir que, en términos generales, los artistas fueron siempre por delante de teóricos y científicos en la consideración de la importancia y alcance del llamado “arte primitivo”.

El gran giro que marcaría una profundísima revolución en la sensibilidad estética de Occidente tendría sus inicios en la

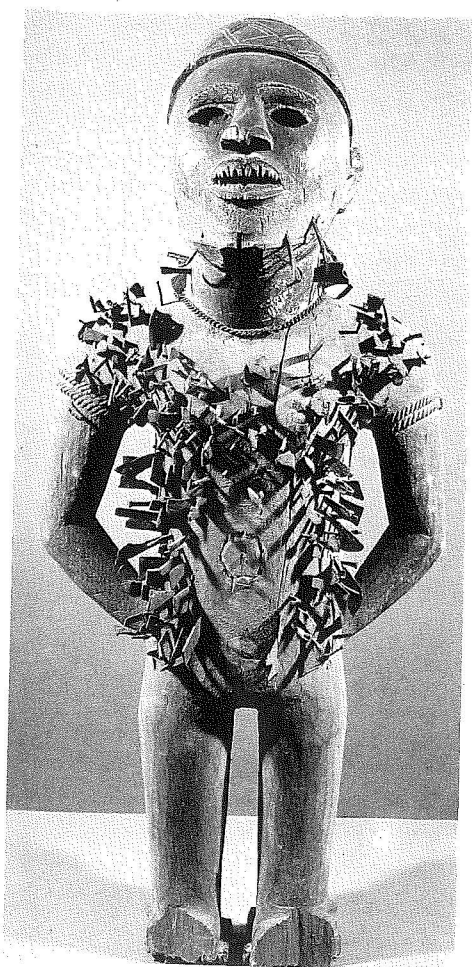
73. Máscara fang. Gabón. Madera pintada y fibra. Colección Gustave y Franyo Schindler, Nueva York. Las máscaras con caras blancas eran muy importantes en los rituales de iniciación de los jóvenes. En la cultura fang, el blanco es el color de los muertos y de los individuos “purificados del pecado del nacimiento”.



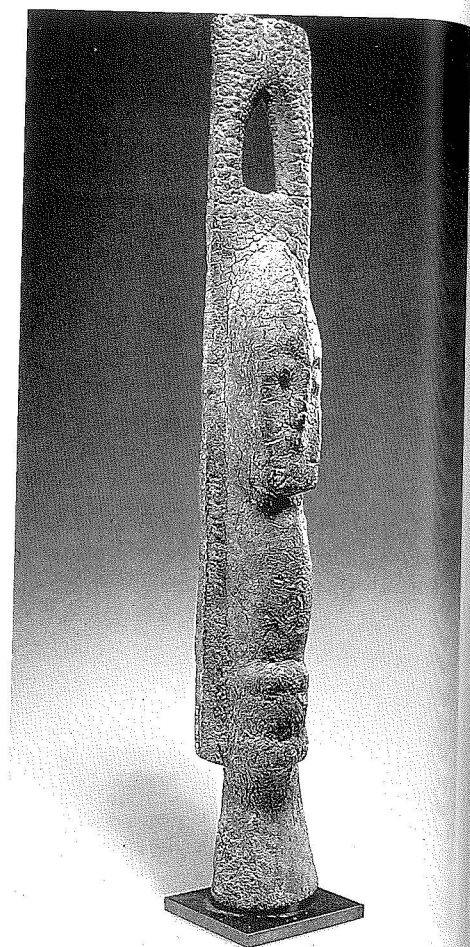
primera década de nuestro siglo en París. Vlaminck, Derain, Matisse, Picasso y Braque se interesan desde un punto de vista artístico por los “objetos” de África y Oceanía, particularmente máscaras [73] y esculturas. El mismo fenómeno tiene lugar, casi simultáneamente, en el expresionismo alemán.

Como señala William Rubin, para los artistas de principios de siglo “arte primitivo” significaba “en un sentido amplio arte africano y oceánico, con un barniz (en Alemania) del de los indios americanos y esquimales (que serían mejor conocidos entre los artistas de París sólo en los veinte y treinta)”.

El “arte negro” y “oceánico” se convierte en uno de los soportes fundamentales de la gran explosión de las vanguardias, en una alternativa a los criterios de representación plástica predominantes en la tradición artística de Occidente, articulados hasta entonces en torno a la convención de la perspectiva como forma científica y simbólica de representación.



74. Figura de poder yombe o woyo, Zaire. Madera y metal. Colección privada. La “figura de poder” —*nkisi nkondi* en su denominación originaria—, es muy común en África Central. Fueron llamadas “fetiches” por los europeos. Ésta perteneció a Apollinaire, quien la tenía en un lugar destacado de su biblioteca.



75. Personaje con los brazos alzados. Dogon, Mali. Adquirida en 1935. Madera, totalmente cubierta de ungüento sacrificial. Musée de l'Homme, París. Las efigies de este tipo se situaban en altares y formaban parte de un culto a los ancestros muy respetado. Llevarse una de un poblado era como “llevarse las almas de los antepasados”.

En 1906, Vlaminck adquirió una máscara africana, perteneciente a la cultura fang, que muy pronto vendió a su amigo Derain. A pesar de que era un ejemplar mediocre y de un tipo que ya a comienzos de siglo se realizaba en serie para la venta, se convertiría en una de las principales expresiones del “primitivismo” del siglo xx. El marchante Ambroise Vollard llegaría a hacer una edición en bronce de la misma.

Todavía más importante es lo que se refiere a Picasso. *Les Femmes d'Alger* (1907), el cuadro que rompió definitivamente con el predominio de la representación tradicional, abriendo paso a la pluralidad representativa que caracteriza el arte del siglo xx, registra de un modo decisivo el hondo impacto que “el arte negro” produjo en él.

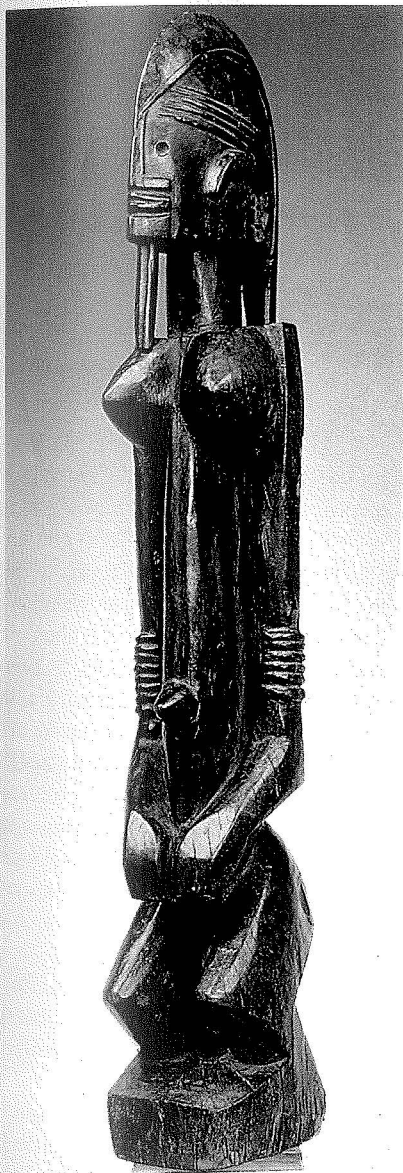
Hoy sabemos que la culminación del cuadro, su estado definitivo, se produjo sólo después de la visita de Picasso, en junio de 1907, a la colección de "arte primitivo" del Museo del Trocadero en París (que, con el tiempo, se convertiría en el actual Museo del Hombre). Para Picasso fue como una revelación. Una "epifanía" que, como señala William Rubin, fue posible después de una evolución de un año largo, que había comenzado por otro gran "impacto": el producido por una exposición de relieves ibéricos arcaicos de Osuna en el Museo del Louvre, en

la primavera de 1906. Y cuyas "semillas" se podían remontar a su interés por Gauguin desde 1901, y a su estudio sistemático de la escultura egipcia en el Louvre desde 1903.

Picasso buscaba una alternativa "radical" al espíritu y a las convenciones de la tradición plástica europea. Y de esa búsqueda nacería la gran revolución plástica del arte de nuestro siglo. Sus propias manifestaciones sobre la impresión que le causó la visita al Trocadero y sus efectos desencadenantes son suficientemente expresi-

76. Figura de hermafrodita. Dogon, Mali.

Madera, pátina castaña y brillante. Musée de l'Homme, París.



La belleza y perfección estilística de la estatuaria dogon puede apreciarse perfectamente en esta pieza, una de las más conocidas. Según las informaciones recogidas en 1935, fecha de su adquisición, las efigies de este tipo llevarían el nombre de *dege dal nda* ("figuras de la terraza").

Se conservarían habitualmente en la casa del *bogon*, jefe religioso de uno o de varios poblados dogon, y sólo se presentarían en público con ocasión de los funerales de hombres importantes. En esas ocasiones, se las vestiría y quedarían instaladas en la terraza del difunto.

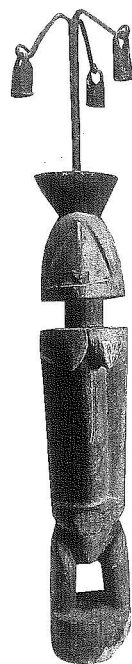
Otras informaciones apuntan que algunas de estas figuras estarían también dedicadas a las mujeres muertas en el parto y colocadas sobre los altares consagrados a ellas.

La imagen del hermafrodita y su utilización en los ritos funerarios guarda relación con el núcleo de las creencias dogon sobre la vida y la muerte, la generación y el sexo. Así, se ha afirmado que este tipo de estatuas evocan a los primeros seres creados que, según los mitos dogon, poseían a la vez rasgos masculinos y femeninos. Y de hecho, el custodio de las efigies, el *bogon*, tendría a veces un carácter bisexual.

Pero, a la vez y en un sentido más amplio, la dualidad sexual es considerada un componente espiritual de cada individuo. Y establece un correlato simbólico con el proceso agrícola de regeneración de la tierra y su eco en los mitos.

El sistema de creencias dogon está presidido por un triunvirato de dioses: Amma, el dios del cielo, que da la lluvia y la vida; Nommo, el dios del agua, y Lebé, el dios de la tierra. Los tres dioses están caracterizados por su ambigüedad: de ellos vienen aspectos tanto positivos como negativos.

Nommo, que se transforma en cualquier cosa roja, establece la mediación entre el cielo y la tierra. De él derivan los cuatro primeros seres creados, de los que a su vez desciende la humanidad.



77. Efigie andrógina rematada por un hierro con campanillas. Dogon, Mali. Adquirida en 1935. Madera y hierro. Musée de l'Homme, París. La figura evoca a un antepasado *binu*, uno de los ancestros fundadores, detrás del cual está Nommo, simbolizado por el hierro con campanillas.

vas: “En ese momento me di cuenta de que de eso iba la pintura”. O, de un modo aún más definitivo: [entonces] “comprendí por qué era pintor”. Su interés por “el arte primitivo”, del que llegaría a poseer a lo largo de su vida unas cien piezas [71, 72], se mantendría constante. En 1940 le dijo a su secretario y amigo Jaime Sabartés: “la escultura primitiva no ha sido nunca superada”.

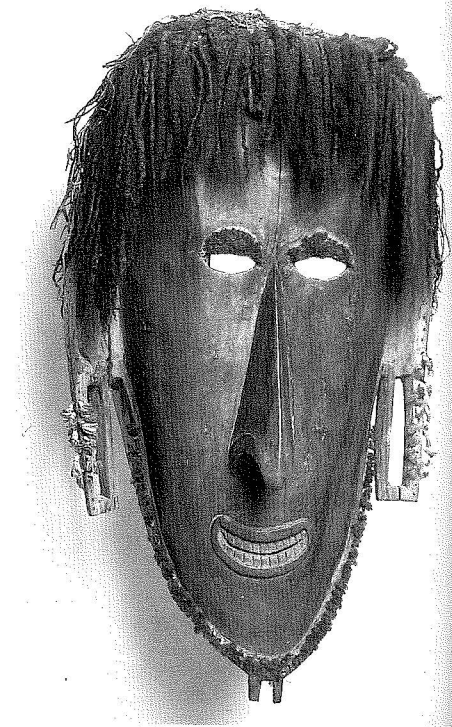
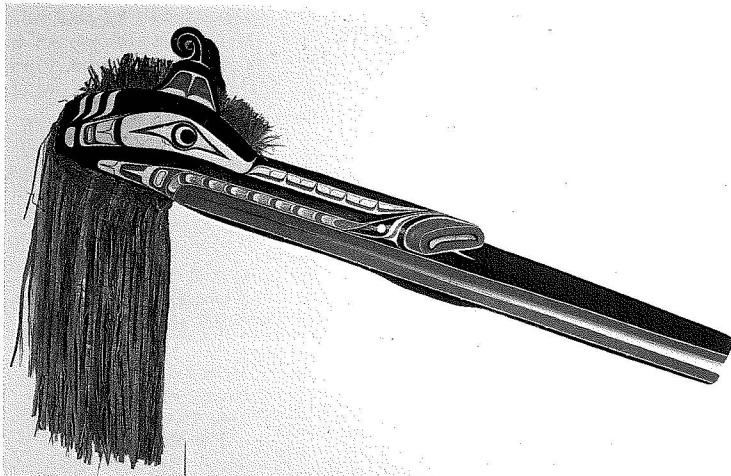
De modo inmediato, surgió también el interés de la crítica artística. El pionero fue el alemán Carl Einstein. En su ensayo *La plástica negra* (1915), afirmaba que la tradición africana era la única que había resuelto realmente el problema de la representación tridimensional, en tanto que la escultura europea habría permanecido en buena medida en los límites de lo bidimensional, de lo pictórico.

En Francia, el gran poeta y teórico de la vanguardia plástica Guillaume Apollinaire, que poseyó diversos objetos africanos [74], publicó *Esculturas negras* en 1917, subrayando de modo entusiasta su alcance e importancia estética.

Y en Inglaterra, el crítico y escritor Roger Fry, ligado al Grupo de Bloomsbury, en su ensayo *Escultura negra* (1928), escribió que algunas tallas africanas eran mejores esculturas que cualquiera de la Edad Media, porque poseían las cualidades especiales de las escultura en el grado más alto: sus formas estaban realmente concebidas en tres dimensiones.

La “famosa” misión etnográfica francesa Dakar-Djibouti (1931-1933), bajo la dirección de Marcel Griaule, produjo auténtica “sensación” en especialistas y artistas por el “descubrimiento” del “arte dogon”

78. Máscara hamatsa. Kwakiutl, Costa Noroeste, América del Norte. Madera tallada y pintada. Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Hamburgo. Realizada por Tony Hunt en 1978, esta máscara reproduce la forma tradicional. Evoca la figura de Hokhokw, uno de los pájaros-demonio, semejantes a los cuervos, que desempeñan un importante papel en el ritual hamatsa.



79. Máscara. Isla Saibai, Nueva Guinea. Madera, concha, fibra y cabello humano. Colección Friede, Nueva York. La pequeña isla Saibai se encuentra al sur de Nueva Guinea, en el estrecho de Torres. La mayor parte de las manifestaciones tradicionales (máscaras, tocados) se encuentra hoy en museos y colecciones occidentales.

[75, 76, 77], ante sus notables cualidades formales y de ejecución.

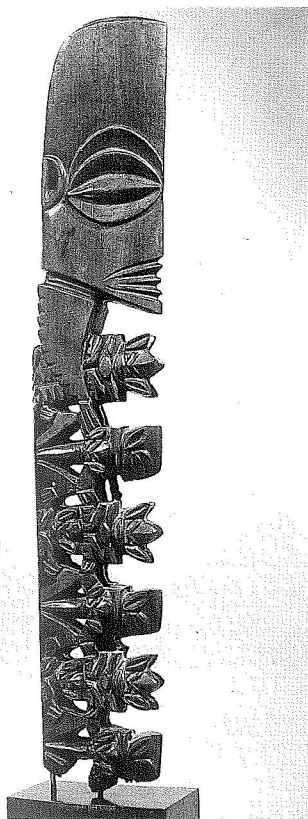
El horizonte del “arte primitivo” se centraba en los objetos, particularmente estatuas y máscaras [79]. Y sus “áreas culturales”, difusamente concebidas, se situaban en el África negra, los pueblos oceánicos y los indios de América del Norte [78]. Al margen quedaba “el arte” de las grandes culturas mesoamericanas y andinas (mayas, aztecas, incas), así como su proceso de formación, junto con el de otras tradiciones culturales de sus entornos. Quizás por su gran complejidad, difícilmente conciliable con el tópico de “lo primitivo”. Quizás por el largo proceso de contacto y mestizaje históricos de la conquista y colonización española.

En todo caso, es importante advertir lo que puede parecer una curiosa paradoja: ocuparse de, o estudiar, “el arte primitivo” es indisoluble del estudio del arte del siglo xx. Lo que implica, también, que el estudio del “arte primitivo” es una de las claves necesarias para comprender el arte de nuestro siglo.

2. LA DIVERSIDAD ESTÉTICA Y CULTURAL

Tras la atención pionera de artistas y críticos, “el arte primitivo” penetra en las instituciones artísticas contemporáneas. La primera exposición de “arte primitivo” en una galería tiene lugar en Nueva York, en 1909. El primer museo dedicado a ese tema se abre en París en 1923. Después vendrían el Museo de Arte Primitivo de Nueva York en 1957 y el Museo de las Artes de Ulamar de París en 1960 [81].

80. Parte superior de un bastón de dios. Rarotonga, Islas Cook, Polinesia. Madera. Museum of Archeology and Ethnology, Cambridge. Los europeos cortaban la parte superior de estos largos palos ceremoniales para facilitar su transporte. Las figuras secundarias se ven como una en la posición de perfil y dobles mirando de frente.



Esta última fecha, sin embargo, marca un punto sin retorno para nuestra cuestión. La década de los sesenta es la época de la “descolonización”, el momento en que toda una serie de países africanos y oceánicos acceden a la independencia política. Y, en consecuencia, toda una serie de nuevos sujetos emergentes, nuevas naciones, reclaman su papel en la historia. Lo que antes había sido considerado “primitivo” aparecería de un modo más claro, a partir de ese momento, simplemente como no europeo, no occidental, distinto [80].

A la vez, las discusiones filosóficas y antropológicas habían ido mostrando también, de forma cada vez más insistente, la vaciedad teórica del término “primitivo”. Para decirlo claramente: un intento de dar unidad a manifestaciones culturales enormemente diversas, cuyo único punto en común es su no pertenencia a la tradición cultural de Occidente, su “otredad”.

Poco a poco, “los primitivos” se habían hecho conocidos, “familiares”, para la mentalidad occidental. Y lo que el término evocaba a principios de siglo —lo exótico, misterioso, mágico, ancestral— se había ido perdiendo o problematizando.

A fines de 1965, Robert Goldwater escribía sobre los llamados “pueblos primitivos”: “No aparecen ya como ‘primitivos’ como lo hicieron antes de 1940, cuando todavía podían ser pensados como simultáneamente distantes y contemporáneos —un escenario que realzaba su misterio. A la vez, todas aquellas cualidades que habían sido resumidas en el término ‘primitivismo’ no son tan nuevas o sorprendentes como una vez lo fueron. Ellas también, como el arte primitivo mismo, se han hecho partes más familiares de nuestro entorno estético.”

Ya en los años setenta, el término resulta inaceptable en las instituciones artísticas. Un ejemplo significativo: en 1974, el Museo



81. Efigie. Salish, Costa Noroeste, Norteamérica. Madera pintada, concha y hueso. American Museum of Natural History, Nueva York. Las máscaras y efigies de las culturas de la Costa Noroeste del Pacífico fueron muy apreciadas en Occidente por su belleza formal e importancia ritual ya desde el s. XIX.

82. Castor. Kwakiutl, Costa Noroeste, Norteamérica (primera mitad del s. xx). Madera tallada y pintada. Museum of the American Indian, Nueva York. En la cultura kwakiutl, las tallas de animales estaban relacionadas con la clasificación de parentesco y los mitos. Ésta, sin embargo, realizada en fecha tardía, seguramente se hizo con fines comerciales.



de Arte Primitivo de Nueva York desaparece y la parte central de sus colecciones pasa a integrar una nueva sección del Museo Metropolitano, abierta en el invierno de 1980-1981, bajo la denominación puramente descriptiva de "Arte de África, islas del Pacífico y las Américas".

Lo que en otro tiempo se englobaba dentro del rótulo "arte primitivo" se integra hoy en un escenario de confluencia y pluralidad cultural, de superposiciones y mestizajes, que se tiende a caracterizar con el nombre de "multiculturalismo".

Indudablemente, la consideración de las diversas culturas humanas en pie de igualdad, en cuanto a su valor y dignidad, supone un gran enriquecimiento antropológico. Pero no deja, sin embargo, de presentar aspectos negativos. En particular, la tendencia a la homogeneización, a la conversión de otras dinámicas y productos culturales en términos aceptables y operativos para la cultura occidental.

Y esto es particularmente relevante en lo que se refiere al "arte". Por un lado, las expresiones plásticas tradicionales de las culturas no occidentales se ven sometidas a la presión material del comercio del arte: los objetos se producen ya para ese "circuito", completamente fuera del marco de sus funciones tradicionales [82].

Esto implica que, en un sentido estricto, lo que un día se llamó "arte primitivo" hoy no existe o está en vías de desaparición. Lo mismo que los pueblos que se llamaron "primitivos", en cuyo estudio la Antropología creyó encontrar un "objeto teórico" propio, lo que explica la profundísima crisis actual de fundamentos de esta disciplina.

Por otro lado, su tendencia a la desaparición supone un incremento creciente y notable del valor mercantil de los objetos de "arte primitivo" de mayor belleza formal y autenticidad genealógica.

Un buen registro es el que proporciona el mercado de subastas de arte en Nueva York. En este momento, el récord lo detenta una talla en madera de una reina bangwa, una cultura de Camerún, que alcanzó en 1990

83. Máscara senufo. Costa de Marfil. Madera. Museum für Völkerkunde, Viena. Como en otras culturas africanas, entre los senufo una "sociedad" o grupo, llamada *Poro*, interviene de modo decisivo en los rituales. Máscaras y efigies están ligadas a esas funciones, que marcan el inicio y el final de la vida de los individuos.





84. "Muñecos" *kachina* antiguos. Zuni, Nuevo México. Estas efigies, impropriamente llamadas "muñecos", tenían una función destacada en los rituales zuni, hopi y otros indios pueblo. Reproducen las máscaras y disfraces. Sin embargo, en distintas ocasiones fueron consideradas "juguetes" y acabaron convirtiéndose en lucrativos objetos de venta turística.

la cifra de tres millones cuatrocientos mil dólares en la casa Sotheby's. La talla había formado parte, durante más de treinta años, de la colección de la gran magnate de los cosméticos Helena Rubinstein. Otra pieza africana que también fue suya, una hermosísima escultura en madera senufo (de 91 cm de altura), llegó a la cifra de un millón cuatrocientos mil dólares el 5 de mayo de 1995, en la casa Christie's. Ambas esculturas habían sido adquiridas en África en los años treinta [83].

Una visión estrechamente moralista en este punto no tiene demasiado sentido. Las manifestaciones estéticas de otras culturas han pasado a formar parte de nuestro mundo. Y si en él el comercio y el dinero determinan de un modo importante el universo artístico, ese tipo de manifestaciones se verán también afectadas de forma similar.

Pero debemos profundizar aún más en la inviabilidad, teórica y cultural, de la denominación "arte primitivo". Como hemos visto, desde los inicios de la Antropología moderna, "lo primitivo" se había asociado con las fases o estadios iniciales, incipientes, de la evolución cultural.

En 1910, Lucien Lévy-Bruhl publicaría un libro, *La mentalidad primitiva*, en el que caracterizaba el espíritu primitivo como animista, pre-racional y pre-lógico. La mentalidad "del primitivo" se identificaba así con

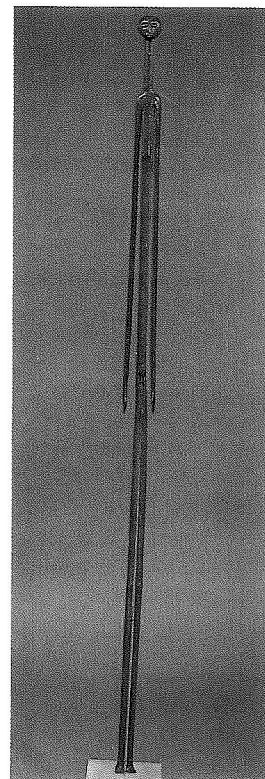
"la edad infantil de la humanidad", y a éste se le consideraba como un niño, incapaz de orientar su vida de una manera "adulta", a diferencia del hombre de Occidente [84].

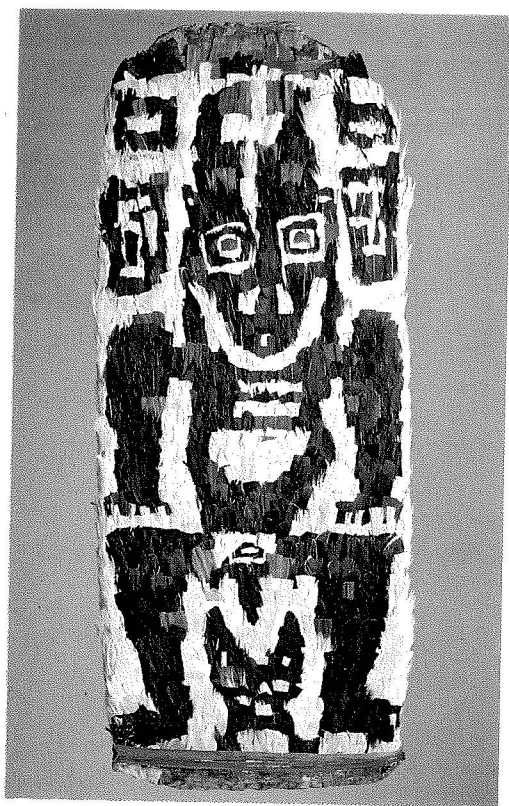
Los planteamientos de Lévy-Bruhl, en los que seguiría insistiendo en toda una serie de libros y trabajos (aunque hacia el final de su vida los reconsideraría autocríticamente), se hicieron enormemente populares. En realidad, no eran más que una síntesis, con una buena formulación conceptual, de lo que Occidente, a través de comerciantes, funcionarios coloniales y misioneros, había ido elaborando en sus siglos de contacto cultural coercitivo con los pueblos no occidentales.

Casi de un modo inmediato hubo, no obstante, reacciones en contra dentro de la Antropología. En 1911, Franz Boas publicó *La mente del hombre primitivo*, en donde insistía en sus críticas anteriores a las teorías evolucionistas y a las necesarias limitaciones con que se debía aplicar el método "comparativo" en el estudio de las culturas humanas. A la vez, Boas rechazaba tajantemente los planteamientos de Lévy-Bruhl: la supuesta "simplicidad" del primitivo era un error. Todos los aspectos de la cultura primitiva tendrían una gran complejidad, pero al ser diferentes podían no ser comprendidos por los observadores occidentales [85, 87].

A pesar de la nitidez y rigor conceptual de los planteamientos de Boas, las teorías

85. Efigie nyamwezi. Tanzania. Madera. Colección J. W. Mestach, Bruselas. En Tanzania existe una tradición centenaria, y quizás milenaria, de expresión plástica.





86. Escudo de plumas.

Sepik, Nueva Guinea. Museum für Völkerkunde, Berlín.

La cuenca del río Sepik, en el norte de Nueva Guinea, presenta una notable diversidad cultural y riqueza de manifestaciones estéticas, por lo que se suele considerar una especie de “síntesis” de toda Melanesia.

Es realmente notable la elaboración de las ceremonias rituales, de las estatuas y máscaras, de la decoración del cuerpo y de los más diversos objetos de la vida material, empezando por las canoas y las armas.

Sin embargo, en estas sociedades guerreras e intensamente estratificadas, aparecen problemas conceptuales importantes para la teoría antropológica. No hay un término general ni una noción correspondiente a lo que nosotros llamamos “culto”.

Igualmente, “los mitos” (entendidos como relatos ancestrales que fijan los sentidos cruciales de la vida y la muerte y las pautas de actuación) son inexistentes. Es preciso, por tanto, observar una gran cautela en la atribución de significados a los distintos objetos y manifestaciones.

En general, las imágenes son más importantes que los objetos que les sirven de soporte. Pero el contexto —canoas para la caza de cabezas, casas ceremoniales con tallas y pinturas, espacios públicos, restringidos o secretos— es determinante.

Entre las manifestaciones más destacadas, desde un punto de vista ritual y estético, se encuentra el cultivo de huertos de batata y sagú. Están enteramente al cuidado de los hombres y protegidos de la “contaminación” que representan las mujeres, o mejor, sus capacidades reproductivas.

Los escudos se encuentran asociados a la caza ritual de cabezas. Las figuras antropomorfas evocan imágenes de antepasados. Hay también representaciones, más o menos estilizadas, de los lazos que se utilizan para inmovilizar el cuello de los enemigos. Toda su iconografía tiende a acentuar, y así es percibido, la fuerza y agresividad del guerrero cazador de cabezas.

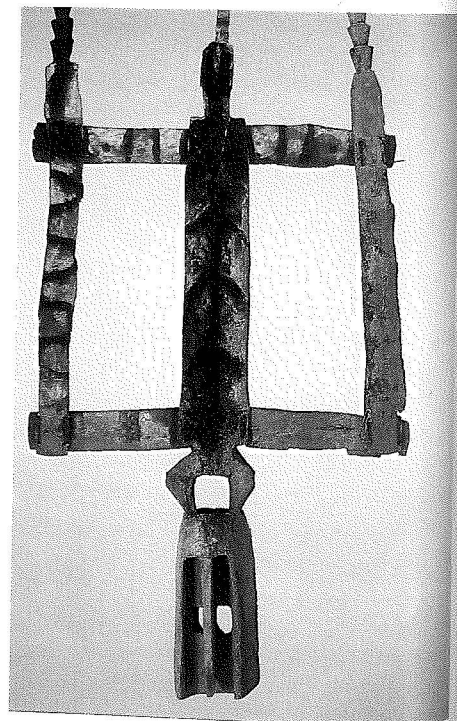
de la “simplicidad primitiva” no dejará de estar en boga, de forma más o menos intensa, incluso en la Antropología, hasta los años sesenta. El registro de su oca definitivo quizás se pueda situar en la publicación de *El pensamiento salvaje*, de Claude Lévi-Strauss, en 1962, una fecha por demás coincidente con el comienzo de “des-colonización”, a la que ya me referí anteriormente.

El libro de Lévi-Strauss es un alegato apasionado y convincente sobre la riqueza cultural de los pueblos “salvajes”, y la articulación lógica de su pensamiento, aunque desarrollado de formas diferentes al de Occidente.

Pero hoy tenemos que ir todavía más lejos. Tanto Boas como Lévi-Strauss seguían empleando y dando validez al término “primitivo” cuando en sí mismo es inaceptable [88, 89].

Dos son las razones fundamentales. En primer lugar, porque supone una pretensión de “unificación” de fenómenos intensamente

87. Máscara *kanaga*. Dogon, Mali. Adquirida en los años treinta. Madera, pigmento negro y ocre rojo, cuerda. Musée de l'Homme, París. En los rituales y creencias dogon, las máscaras del tipo *kanaga* figuran entre las más importantes. La imagen de la máscara evoca un gran pájaro blanco, probablemente una cigüeña.





88. La persistencia de la tradición. Las máscaras en un ritual funerario dogon. Fotografía, años ochenta. Con cambios y variaciones, los rituales y formas dogon han persistido hasta nuestros días. En la imagen puede apreciarse la función de las máscaras *kanaga*, formando parte de un disfraz, en la celebración ritual.

mente diferentes, procesos de vida y de cultura surgidos en entornos naturales y desarrollados en tradiciones enormemente diversos. El término sería una especie de “cajón de sastre” sin fundamentación teórica.

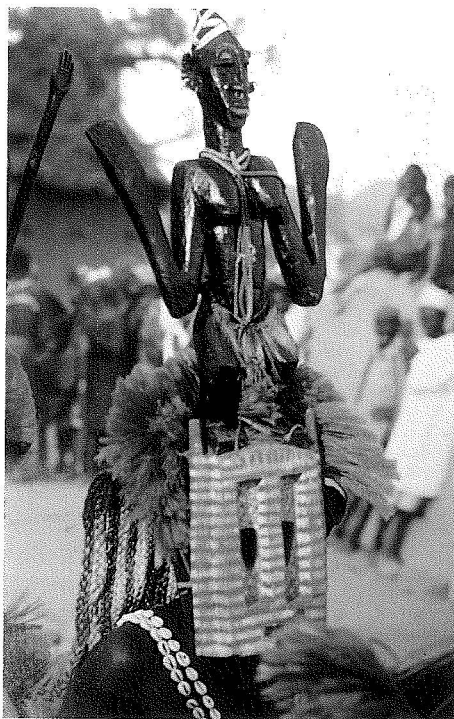
En segundo lugar, porque todas las formas de vida y pensamiento humanos, sin excepción, se caracterizan por su complejidad, independientemente de la mayor o menor “simplicidad” de su estructura económica y social, de su tecnología, de sus instituciones políticas, y de que posean o no un tipo de escritura [86]. El evolucionismo cultural no puede hoy sostenerse sino en una formulación restringida, en referencia a las formaciones sociales, económicas, políticas y al conocimiento tecnológico de los distintos grupos étnicos.

Lógicamente, esto implica que no es posible aceptar un planteamiento evolucionista en lo que se refiere al arte, lo que no cabe duda que viene a coincidir con los planteamientos de la teoría del arte: con seguridad, nadie aceptaría que el arte griego clásico es más “primitivo” que el arte moderno. Es, simplemente, distinto, perteneciente a una cultura y una época histórica diferentes a la nuestra.

Las razones teóricas para rechazar definitivamente la suma de los términos “arte” + “primitivo” son bastante concluyentes. Pero, además, debemos todavía tener en cuenta otros argumentos relevantes que afectan a la posibilidad de aplicar universalmente, sin restricciones, el término “arte”.

Se trata, en este caso, de un argumento más complejo que no descarto que pueda despertar, al menos inicialmente, una cierta perplejidad, ya que la idea de “la universalidad del arte” está fuertemente arraigada en nuestra cultura.

Pero desde un punto de vista teórico creo más adecuado sostener que lo realmente universal son las experiencias, las manifestaciones estéticas, presentes sin excepción en todos los grupos humanos conocidos.



89. La persistencia de la tradición. Máscara *sadimbe*. Dogon, Mali. Fotografía de los años ochenta. Las *sadimbe* remiten al origen mítico de las máscaras, creadas por los espíritus de la selva. La efigie evoca a la mujer que por vez primera las encontró.

3. LA INVENCION DEL ARTE

El término “arte” no existe universalmente. Como afirma Maquet, “los antropólogos han averiguado que una palabra correspondiente no existe en la mayoría de las lenguas de las sociedades sin escritura que acostumbraban a estudiar de forma exclusiva”.

En cambio, en sentido contrario, sí se ha podido mostrar una distinción de términos equivalentes a “bueno” y “bello” en el estudio antropológico de doce lenguas del oeste y el centro de África, lo que supone una distinción entre lo que nosotros denominamos “ética” y “estética” [91].

En realidad, lo que llamamos “arte” es un fenómeno que aparece en el mundo griego clásico, y en una época muy concreta: en torno al siglo VI a.C., que viene a coincidir con el establecimiento de la democracia en Atenas. Toda una serie de “prácticas”, que requerían una destreza o habilidad especiales, se engloban en el término *téchne*, que los latinos traducirían por *ars*, de donde procede nuestra palabra moderna.

Pero entre todas esas prácticas, que abarcaban un universo muy amplio —la navegación, la caza, la pesca, la medicina, las artesanías...—, los griegos distinguieron un subgrupo específico, asociándolas con otro término: *mímesis* (traducido tradicionalmente como “imitación”, aunque una traducción más precisa sería “representación”, en el sentido de escenificación).

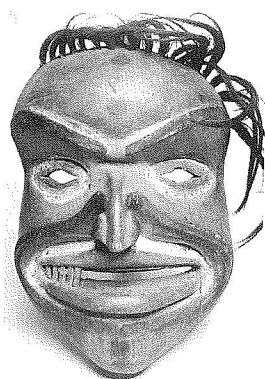
Ese subgrupo estaba integrado por la poesía, que iba unida a la música y la danza, la pintura y la escultura. La “unidad” que se establecía entre todas ellas se cifraba en su asociación con la “mímesis”, con la producción de imágenes, como podemos leer en la *Poética* [1460b] de Aristóteles: “el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro productor de imágenes”.

Y esto significa que la *téchne mimetiké*, el arte, estructura un plano específico de la experiencia humana: el de la imagen, la fic-

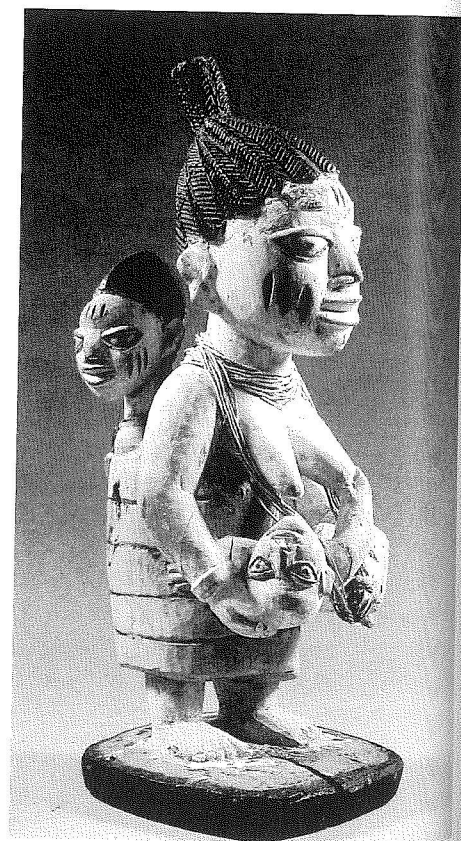
ción, producidas con una intencionalidad propia, independiente de los planos político, religioso o moral.

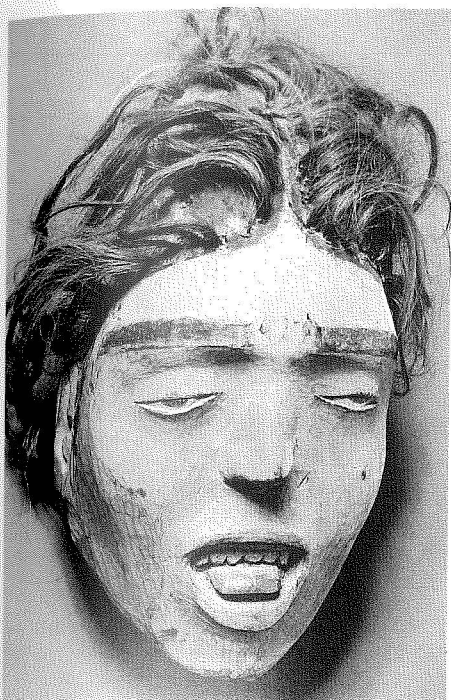
Ese “corte” del “arte” respecto a otros planos de la experiencia, vigente durante toda la Antigüedad clásica, se perdería en los siglos medievales. Pero retornaría en nuestra tradición de cultura con el Renacimiento, época en la que comienza un proceso que llevaría a la consolidación de

91. Efigie yoruba. Nigeria. Madera pintada. Museum für Völkerkunde, Viena. La cultura yoruba es una de las más complejas y de largo desarrollo de África. La talla reproduce una imagen popular, pero con varios sentidos superpuestos: el color blanco indica un enviado celestial.



90. Máscara nootka. Costa Noroeste, Norteamérica (h. 1840-1850). Madera y pelo. Museo Británico, Londres. Su aspecto monstruoso sugiere que representa un personaje mítico de actitudes terroríficas y, quizás, canibalísticas.





92. Máscara kwakiutl. Costa Noroeste, Norteamérica. Recogida entre 1881 y 1883. Madera pintada y pelo. Museum für Völkerkunde, Berlín. Este tipo de máscaras, con rostro de mujer, se empleaba en las danzas rituales para evocar a Tokwit, el espíritu femenino de la guerra.

las “bellas artes” como un sistema, en el siglo XVIII, vigente aún hoy, aunque con no pocos aspectos problemáticos en su seno.

En sentido estricto, incluso la idea de la “universalidad del arte” es más restringida de lo que hoy puede parecer. Es un tópico idealista, elaborado en el primer tercio del siglo XIX, en el marco de algunas tendencias del movimiento romántico que situaron “el arte” en una posición predominante en la jerarquía del espíritu. Oponiendo a un cierto declive de la religión, “la religión del arte”.

De modo que, en definitiva, lo que llamamos “arte” no existe, originariamente, fuera de esa tradición cultural que surge en Grecia. Y de ahí, por ejemplo, la resistencia ante el mismo en las culturas semíticas (hebreos, pueblos islámicos...).

Cuando aplicamos el término “arte” a las manifestaciones estéticas de otras culturas, o de etapas remotas como el Paleolítico, estamos en realidad haciendo una proyección de nuestras propias categorías y de nuestra sensibilidad sobre formas u

objetos [92] que tienen, originariamente, sentidos y funciones muy diversos de los que nosotros atribuimos al arte.

Entiéndase bien: no quiero decir que no podamos legítimamente situar dentro de lo que llamamos “arte” objetos y manifestaciones que, originariamente, no fueron producidos dentro de sus límites [90]. Por el contrario, el valor y la dignidad estética de muchos de esos objetos y manifestaciones exige y demanda, en nuestro universo mental, su consideración como formas artísticas [94]. Mucho más cuando la expansión de las posibilidades técnicas de reproducción de las distintas formas de representación (literarias, visuales, auditivas...) presenta una acusada tendencia hacia una universalización antropológica real.

El “museo imaginario”, que concibió André Malraux, nuestra posibilidad de acceso al amplísimo patrimonio de formas y representaciones producido por las diversas culturas humanas que han vivido y viven en nuestro planeta, presenta hoy mayor riqueza y versatilidad que nunca.

Sobre lo que quiero llamar la atención es sobre la operación de descontextualización [93] que, de forma necesaria, consciente o inconscientemente, realizamos sobre objetos y representaciones de otros ámbitos culturales al incorporarlos, en el nuestro, dentro del arte [95].



93. Altar de latón. Benin, Nigeria. Hecho para un *oba* (rey) del s. XVIII. Museo Británico, Londres. El importante arte suntuario de Benin —relieves y figuras en latón, bronce y marfil— es indisoluble de la exaltación de la figura del *oba*. Toda una serie de “especialistas” tenían a su cargo las tareas de fundido y tallado de las piezas.



94. Placa de latón.

Benin, Nigeria (s. XVI?). Museo Británico, Londres.

La imagen muestra en todo su esplendor la perfección de los relieves sobre latón de Benin que, junto a otros objetos suntuarios, se difundieron en Occidente a partir de la expedición punitiva británica de 1897.

Representa al *oba* (rey) Esigie en su retorno triunfal de la guerra con los igala (s. XVI). Al partir para la batalla, el pájaro profético gritó que les aguardaba el desastre. Esigie mandó matarle y afirmó que quien quisiera triunfar en la vida debía no hacer caso al pájaro de la profecía. Después de su retorno victorioso, ordenó fabricar una imagen del pájaro.

La placa ilustra esa historia y en ella vemos al *oba*, con sus atributos reales, acompañado por altos funcionarios, sobre un fondo con motivos geométricos. Estas placas adornaban muros y columnas del palacio real. Servían no sólo para conmemorar determinados acontecimientos, sino también como guías para el vestido apropiado y el ritual.

El *oba* se mantenía distante de sus súbditos. Aparecía en público tan solo una vez al año, en una importante ceremonia, en la que permanecía sentado e inmóvil, con todos sus atributos, mientras los súbditos le rendían pleitesía. Su hieratismo en el ritual establece un nexo con la inmovilidad de las efigies y figuras en los relieves.

Las cabezas de latón evocando a los *obas* muertos, con relieves de marfil en forma de columna en su parte superior, se conservaban en altares, que jugaban un papel destacado en la conmemoración de los antepasados.

Aparte del dios creador Osanobua, las divinidades más importantes eran Olokun, Ogun y Osun. Olokun, asociado con el color blanco, reinaba sobre las aguas, igual que el *oba* sobre la tierra. Asociados con el rojo, Ogun y Osun personificaban la violencia, el fuego y la sangre.

El arte es “universal” sólo a partir de las categorías mentales producidas en la tradición cultural de Occidente. Hay un “salto”, un cambio de estatus radical, entre los usos sociales y las funciones culturales originarias de objetos y representaciones que nosotros podemos considerar “obras de arte”. El primer paso es la descontextualización, pero a continuación opera “el privilegio perceptivo” (grafía, vista, oído), la apreciación jerárquica de sus valores formales, considerados siempre a partir de nuestros propios criterios [97].

Por lo demás, cabría preguntarse si la descontextualización formal no es uno de los componentes fundamentales de lo que llamamos “creatividad” (incluso más allá de los límites del arte).

Y también en qué medida esos objetos y representaciones intensamente distintos que los artistas descubrieron a comienzos de siglo intervinieron paralelamente, junto a los objetos producidos por la técnica occidental moderna, en la espectacular reevaluación del objeto, de sus formas y sentidos, que

95. Efigie de Ogun en un altar. Benin, Nigeria. En la imagen, los instrumentos de Ogun se representan sobre la falda. Las campanillas de hierro en torno al cuello las usaban sus sacerdotes en los rituales.



atraviesa todo el arte contemporáneo a partir de Marcel Duchamp.

Lo mismo que, con toda probabilidad, intervinieron en el desbordamiento vanguardista de los “géneros” artísticos tradicionales, y de las técnicas y soportes [96]. Piénsese, también, en el paralelismo en la superposición de materiales distintos que podemos apreciar tanto en algunos “feti-ches” africanos, como en la realización de los collages.

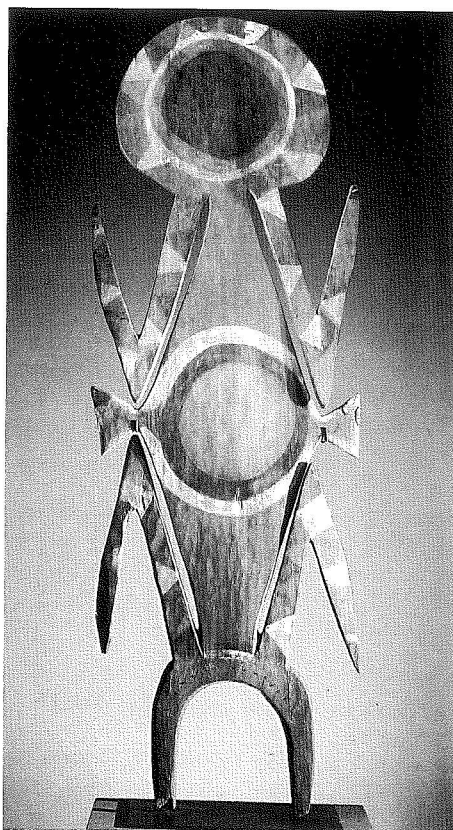
Es también, sin duda, significativa la importancia estética que los surrealistas, que tan altamente apreciaron el entonces llamado “arte primitivo”, concedieron a un procedimiento que utilizaron con profusión: el *dépaysement*, la desnaturalización, concebida como una apertura hacia lo insólito y, por ello, como una vía primordial, desencadenante, para apreciar las cualidades estéticas de objetos y representaciones.

Llegados a este punto, el problema que se abre es el de una reconsideración profunda de los fundamentos teóricos del encuadramiento, análisis e interpretación de lo que se llamó “arte primitivo”. Una amplísima gama de “objetos” y manifestaciones estéticas de culturas no occidentales forman hoy parte del patrimonio artístico y cultural integrado hacia el que la humanidad avanza. No se trata, en absoluto, de renunciar a ellos, sino de proporcionar un nuevo marco categorial que profundice y enriquezca nuestra comprensión de los mismos.

De entrada, es preciso insistir en la necesidad de evitar todo intento de generalización absoluta o abstracta de las formas y sus funciones, cualquier pretensión de alcanzar una síntesis, forzosamente genérica, de algo inexistente [98]. Las formas y sus funciones se presentan dentro de una gran diversidad de contextos culturales, épocas y situaciones ambientales, y de ahí sus diferencias de sentido.

El espejismo de la utilidad del término “arte primitivo” se relaciona con que proporcionaba una unidad, pseudoconceptual, ilusoria, a toda esa gran diversidad de formas y funciones. Se pensaba, además, que las llamadas “sociedades primitivas” eran sociedades “sin historia”, “estáticas”.

La verdad es que el dinamismo, la diversidad y el cambio caracterizan, en los distintos contextos de las culturas humanas, los productos y manifestaciones estéticas tradicionales. Su pervivencia en el tiempo tiene



96. Efigie. Nueva Guinea, Melanesia. Madera pintada. Colección privada.

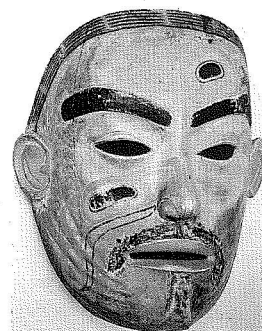
Esta impresionante figura sintetiza los dos “géneros” plásticos de mayor tradición en Occidente: la pintura y la escultura. Es, a la vez, bi y tridimensional. Sus formas, además, combinan figuración y abstracción.

mucho que ver con su capacidad de adaptación a situaciones y funciones nuevas.

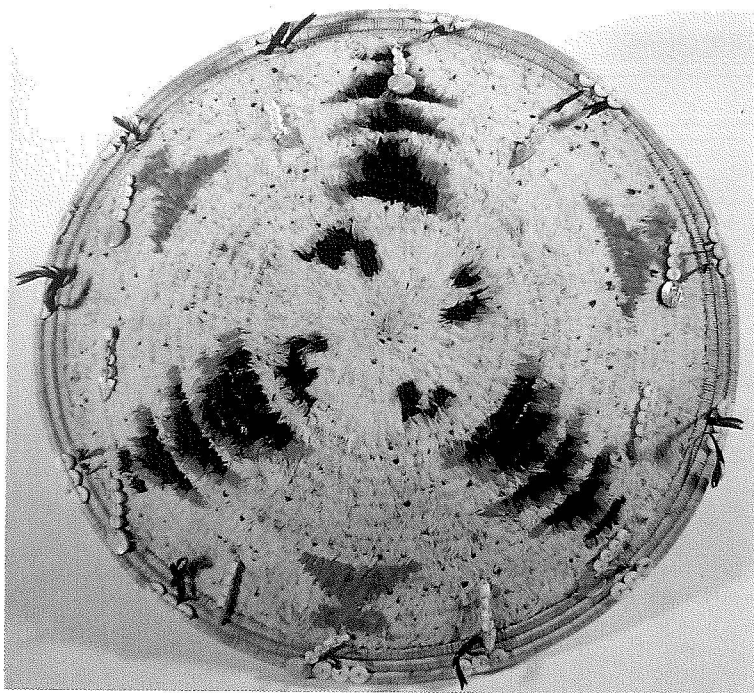
Por lo demás, resulta imposible en la mayoría de los casos intentar desarrollar un planteamiento histórico en el análisis de las formas de manifestación estética de pueblos cuya “historia” nos es desconocida en mayor o menor medida (lo que no quiere decir que no exista), o cuyos criterios de articulación y representación de la experiencia cultural en el tiempo no coinciden con los nuestros (articulados principalmente en la categoría “historia”).

La situación es distinta cuando se produce el contacto cultural con Occidente. A partir de ese momento, el proceso intercultural presenta una historia. En ese caso, y también para dar cuenta de la “recontextualización” de objetos y manifestaciones originariamente no artísticos dentro del arte, considero que la fórmula “arte etnológico”, como expresión de la diversidad artística de los grupos étnicos o culturas humanas, es la más adecuada.

En ese marco se pueden situar las investigaciones del presente artístico de las culturas no occidentales y su relación con sus formas tradicionales de manifestación y con el arte de Occidente.

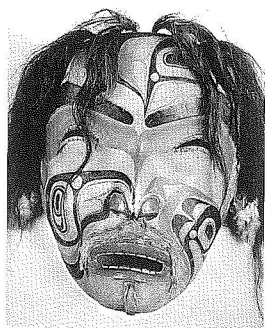


97. Máscara haida. Costa Noroeste, Norteamérica (h. 1825-1875). Madera pintada. The Menil Foundation, Houston. Las pinturas faciales en las máscaras de la Costa Noroeste eran, normalmente, signos totémicos de identificación.



98. Cesto de plumas. Pomo, California. Madera de sauce, conchas y plumas. Colección privada. Las conchas valían como monedas y las plumas eran sumamente apreciadas. Pero, aparte de su gran valor como objetos preciosos, estos cestos eran ofrecidos como regalos, normalmente para marcar los ritos de paso.

99. Máscara tsimshian. Costa Noroeste, Norteamérica (h. 1875-1900). Madera pintada y pelo. The Menil Foundation, Houston. Sus rasgos y la pintura facial sugieren que se trata de una máscara de chamán.



Pero creo también necesario un planteamiento teórico que complemente el anterior y que recoja lo que en otro momento se estudiaba como “arte primitivo”. Un planteamiento antropológico, y centrado en el análisis de las condiciones de producción de objetos y manifestaciones estéticas [99] en tradiciones culturales en las que, originariamente, el arte no existe, en contextos donde no se ha producido la singularización y toma de consciencia de lo que nosotros llamamos “arte”.

Más que una “historia”, se trataría de esbozar un cuadro de manifestaciones antropológicas estructuralmente recurrentes, aunque diferenciadas en su particularidad, y que afectan a dimensiones cruciales de las culturas humanas.

Y esto implicaría una presentación de los rasgos radicales o primarios (en el sentido de origen, procedencia: no de simplicidad) de la dimensión estética desde un punto de vista antropológico. Lo que haría posible abordar, sin metafísicas, la cuestión de las raíces del arte: del trasfondo antropológico, común a todas las culturas humanas, de donde brota lo que la tradición cultural de Occidente, desde la Antigüedad Clásica, ha institucionalizado como “arte”.

Desde esta clave conceptual, mi argumentación es previa a lo que conocemos como “historia del arte”. Pero, probablemente, y cada vez será más así, se trata de

una introducción indispensable para comprender los límites y el alcance antropológico de la misma.

El punto de partida es una constatación mínima, pero de gran alcance teórico: en el curso de la vida, todos los grupos humanos sin excepción producen formas, articulaciones sensibles y conceptuales, que trascienden el plano inmediato de la experiencia.

Formas que tienen como soporte todo tipo de materiales sensibles, incluyendo la palabra y el sonido. “Antes” de que exista el arte, esas formas desempeñan sus funciones dentro de lo que los antropólogos llaman ritual: las ceremonias y fiestas, normalmente intensamente estilizadas y sujetas a control, que marcan las situaciones o etapas decisivas de la vida de los individuos y los grupos humanos.

Pero es preciso no confundir el ritual con “la religión” o “lo sagrado”: en todos los grupos humanos hay ceremonias laicas o profanas, fiestas de exaltación de la belleza física o la fuerza, que entran también dentro del marco del ritual. Tanto lo sagrado como lo profano, por consiguiente, forman parte de nuestro campo de análisis.

Por todo ello, hay que subrayar que las modalidades, y los grados de mayor o menor flexibilidad, dentro de lo que llamamos “ritual” son amplísimos. Y también que su gama de funciones y sentidos —relaciones entre lo material y lo espiritual, lo mundano y lo celestial, los seres vivos y los antepasados— es tan abierta que su examen resulta imposible de abarcar aquí.

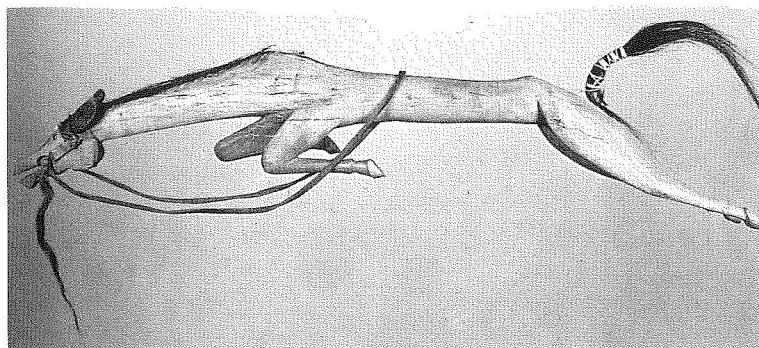
En consecuencia, hay que tener en cuenta que al hablar de ritual usamos una categoría conceptual, antropológica, de carácter general, cuyo alcance es, por ejemplo, similar a “parentesco”. El conocimiento de los rituales concretos exige siempre la reconstrucción de su contexto cultural específico.

Pero, con todas estas precisiones, lo que llamamos ritual es el marco en el que la mayor parte de las manifestaciones y objetos analizados cobran su sentido, el escenario para el que se producen. Es en él donde se sitúan originariamente, casi sin excepción, las distintas manifestaciones estéticas que centran nuestra atención: el cuerpo, las pinturas (sobre los más diversos soportes, empezando por el propio cuerpo), las máscaras, el ornamento, los útiles guerreros, los objetos lúdicos, los postes totémicos y las estatuas o efigies.

4. “ANTES” DEL ARTE: EL RITUAL Y SUS MANIFESTACIONES

Las matizaciones anteriores permiten formular, en sus términos adecuados, una hipótesis teórica “fuerte”: el arte tiene su origen en el ritual. Una hipótesis, por otra parte, de largo trazado en el pensamiento occidental. Aristóteles ya señalaba, en la *Poética*, que la tragedia procedía de los ditirambos, celebraciones del culto de Dioniso; y la comedia de canciones fálicas, habituales en fiestas públicas en las ciudades griegas.

El uso de máscaras y calzados especiales por parte de los actores en el teatro griego es, igualmente, un signo indudable de esa conexión originaria entre lo que hoy llamamos “teatro” y el ritual. Y, por último, mencionaré el papel que Aristóteles asigna a la



catarsis: purificación o purga de las pasiones, resultante de la piedad y el miedo que experimenta el espectador de la tragedia.

Uno de los resultados centrales del ritual es similar a esa transformación del espíritu que implica la *catarsis* trágica. Muchos rituales suponen el paso de un estado (individual o social, espiritual o material) a otro: en ellos, la experiencia catártica es un elemento constitutivo.

Ese trasfondo ritual ha seguido, y sigue, por lo demás presente a lo largo de los siglos en el arte de Occidente. Es el que se hace presente en los aspectos ceremoniales y festivos de la experiencia artística, cuyo papel es tan relevante.

Pues bien, es sobre esa esfera del ritual donde se sitúan las manifestaciones del en otro tiempo llamado “arte primitivo”. Nuestro análisis busca esbozar un inventario de formas y funciones, todas ellas ligadas en mayor o menor grado al ritual.

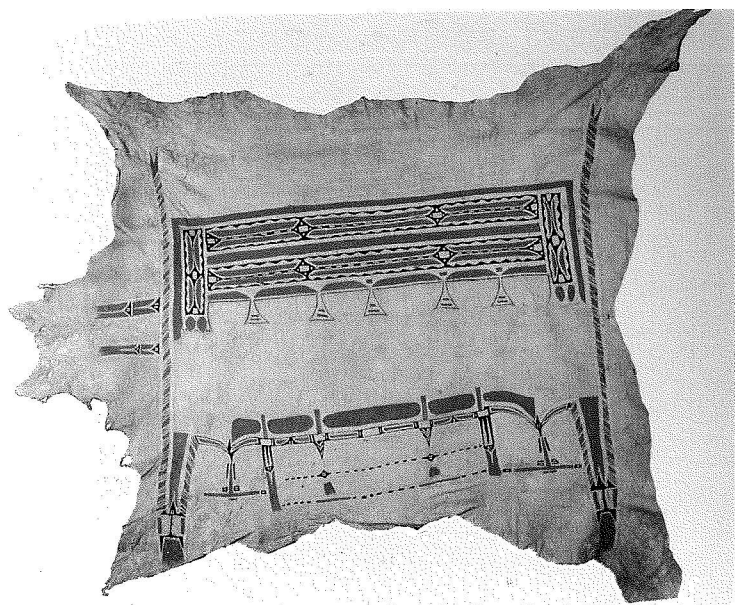
Al hacerlo, realizamos una operación de descontextualización, pero a la vez intentamos restituir, en la medida de lo posible el contexto y la red de relaciones originarias de objetos y manifestaciones [101].

Debemos, en efecto, intentar imaginar, pensar, como “unido” o “interrelacionado” lo que nuestra descontextualización convierte en objeto estético, en obra de arte. Los objetos y manifestaciones, sobre los más diversos “soportes” —del cuerpo [100]

101. Efigie de caballo. Sioux, Dakota del Norte y del Sur. Adquirida entre 1884 y 1910. Madera pintada, cuero y pelo de caballo. The Robinson Museum, Pierre, Dakota del Sur. Esta hermosísima y estilizada talla es un buen ejemplo de la diferencia de funciones de los objetos en el arte y en el ritual. Era utilizada en la “Danza de la Victoria”: si un caballo había sido herido en la batalla se pintaba el lugar de la herida y se hacía intervenir en ella a la efigie.

100. Pintura corporal. Nuba, Sudán. Entre los nuba, las pinturas de hombres y mujeres son distintas. Las pinturas de los jóvenes destacan los valores que se asocian con ellos: fuerza física, valor y belleza, de los que hacen ostentación en las fiestas.





102. Pintura sobre piel. Sioux, Dakota del Norte y del Sur. Adquirida en 1832.

Piel de búfalo y pintura. Linden Museum, Stuttgart.

Este tipo de motivos abstractos eran realizados por mujeres, que llevaban los vestidos en los ritos de pubertad de las chicas. En general, eran siempre mujeres las que realizaban las pinturas sobre pieles.

a la estatua, de la roca a las pieles de animales [102]—, forman parte, casi siempre, de un todo global, intervienen en un proceso, lo que explica que, en su origen, sea ese proceso y no el producto lo que se valora especialmente.

Esa unidad originaria de las formas que aparecen en el ritual se hace también presente, por ejemplo, en la unidad de los componentes de la *mímesis* en la Grecia antigua —poesía, música, danza, máscaras, vestidos—. La diferenciación progresiva de las distintas “artes miméticas” es un paso posterior.

Nuestro inventario de formas se configura estableciendo un cuadro de “inclusiones y exclusiones”. En su mayor parte, nos ocupamos de objetos y manifestaciones estéticas de sociedades sin escritura. Las grandes civilizaciones de Mesoamérica —mayas, aztecas— y los Andes —incas—, así como sus procesos de formación y círculos de irradiación, quedan excluidas.

La datación no es casi nunca completamente precisa, aunque la mayor parte de las imágenes se sitúan entre el siglo xix y los comienzos del xx. La falta de información afecta también a los “autores” de las piezas.

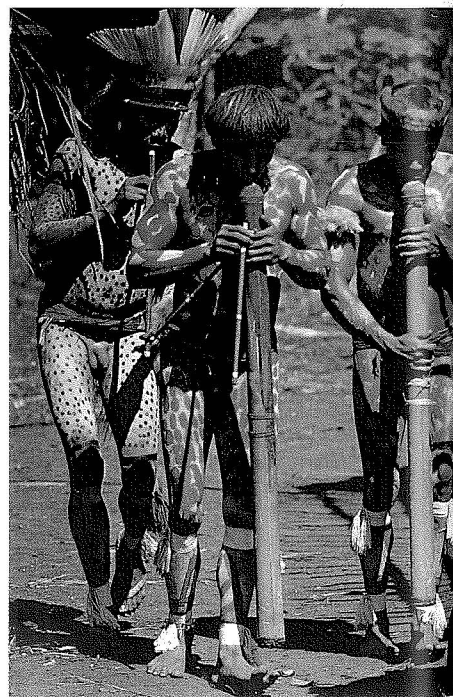
Aparte del desinterés de los europeos en el momento de su adquisición, es algo que tiene que ver con el carácter gradual de la información sobre los objetos, sus funciones, propietarios y autores. En muchas culturas, no todo puede “revelarse” a todos. El secreto, lo no desvelado, suele ser una parte importante en los rituales, y su conocimiento supone distintos grados de iniciación.

Aunque centrándonos en una categoría teórica —el ritual—, nuestro escenario coincide también con el espectro descriptivo predominante en los últimos años en las publicaciones científicas y museos: África, América del Norte y Oceanía.

Los contextos culturales y geográficos son, como es obvio, diversísimos. Intentando encontrar un cierto referente unitario, se habla últimamente también de “Cuarto mundo”, entendiendo con ello sociedades autónomas dentro del marco de países del Tercer o del Primer mundo, y cuyas tradiciones culturales son anteriores a las formaciones geo-políticas modernas.

Todavía una última precisión: algunos objetos y manifestaciones del ritual, de distintas culturas tienen ya una presencia y una “historia” dentro del arte occidental, particularmente el del siglo xx. Esa “historia” cristalizó en la formación de una serie de colecciones y análisis críticos que hoy forman ya parte de nuestro patrimonio artístico. Las elecciones de piezas y contextos culturales en mi argumentación tienen que ver con esa “historia”.

103. Pinturas corporales en el ritual. Txicao, Brasil. El uso de pinturas corporales en Amazonia se remonta a los tiempos prehistóricos. Las pinturas “marcan” culturalmente a cada individuo y lo adscriben al grupo. Su empleo es especialmente relevante en las ceremonias.



Y atendiendo a la misma, pero también por motivos metodológicos, he centrado mi atención en el universo estético correspondiente al de nuestras “artes visuales”, dejando fuera la arquitectura, la música y las artes del lenguaje, que plantean en cada caso problemas específicos.

El “encuentro” artístico con esos objetos y manifestaciones puede hacer pensar que “están fuera del tiempo”, que permanecen inalterables, como, supuestamente, las sociedades que los producen.

Es cierto que, por sus propias características, los elementos y componentes de los rituales tienden a la repetición y a la estabilidad. Pero aunque el cambio cultural no presente en esos grupos humanos la “aceleración” característica de la tradición occidental, sobre todo a partir de los tiempos modernos, es preciso no ignorar su carácter dinámico. Los rituales y sus manifestaciones experimentan procesos de cambio y transformación en todas las sociedades humanas [103].

Lo que sucede es que “las marcas”, los registros culturales del tiempo, no son homogéneos. Todavía en los años sesenta se pensaba que “la historia” de Oceanía habría comenzado sólo hace diez mil años. Pero ahora sabemos, por ejemplo, que los primeros habitantes de Australia llegaron allí hace unos cincuenta mil años. En esa fecha se datan algunas pinturas rupestres en el norte del continente (Arnhem Land), que serían por tanto anteriores a Altamira y Lascaux.

Las representaciones visuales y el conjunto de la cultura de los aborígenes australianos tienen como eje lo que llaman “el Ensueño” (“*the Dreaming*”), un término europeo que emplean para describir el orden espiritual, natural y moral del cosmos [104].

El Ensueño se relaciona con el periodo que se extiende entre la génesis del universo y un tiempo situado “más allá de la memoria viviente”. Un periodo que se conoce también como “el Tiempo del Ensueño” (“*the Dreamtime*”).

Estos términos no describen el mundo de los sueños o de lo irreal, sino un estadio de lo real más allá de lo mundano, que tiene sin embargo consecuencias directas sobre la vida y las relaciones de los grupos humanos entre sí. Según Caruana, el Ensueño “se centra en las actividades y hechos épi-



104. Pintura sobre corteza de eucalipto.

Arnhem Land (norte de Australia). Museum für Völkerkunde, Viena.

Las creencias de los aborígenes australianos se articulan en torno al “Ensueño” (“*the Dreaming*”), el término europeo con que designan el orden espiritual, natural y moral del cosmos.

El Ensueño remite a un tiempo primordial en el que los seres sobrenaturales, antepasados y animales míticos recorren el mundo, estableciendo los rituales y las pautas de adscripción a la tierra y reconocimiento de los distintos grupos totémicos.

Con imágenes que resultan “abstractas” para el ojo europeo, los aborígenes representan y han representado durante milenios elementos y acontecimientos del Ensueño en los soportes más diversos: rocas y cavernas, discos de hueso o madera (*churinga*), bumeranes, cortezas de árbol, el cuerpo.

Las convenciones representativas constituyen un auténtico “sistema”: los mismos motivos aparecen en las pinturas sobre corteza, sobre el cuerpo, o sobre los cráneos de los antepasados fallecidos. El conocimiento y comprensión de los mismos depende del grado de iniciación. Los rituales, cruentos y dolorosos, son deliberadamente terroríficos.

Así describe su autor la pintura aquí reproducida: “En el centro está ‘Bolsa de Azúcar’ (el hueco de un árbol de corteza fibrosa en el que las abejas salvajes han puesto la miel). En el lado derecho hay otra bolsa de azúcar, a lo largo de la cual se han acomodado un lagarto de cola gorda y una oruga. Al otro lado hay una palma de repollo con una serpiente saliendo en busca de pajarillos.”

No se trata, sin embargo, de una representación “descriptiva” ni decorativa: los animales y los seres vegetales de la imagen remiten a acontecimientos del Ensueño.

En Arnhem Land se distinguen cuatro tipos de miel, identificados con cuatro grupos de parentesco. Las imágenes acerca de la miel evocan, además, los poderes del antepasado Espíritu de la Miel.

Los mismos motivos se pintan sobre los cuerpos de los miembros fallecidos de cada linaje y de los participantes en las ceremonias.

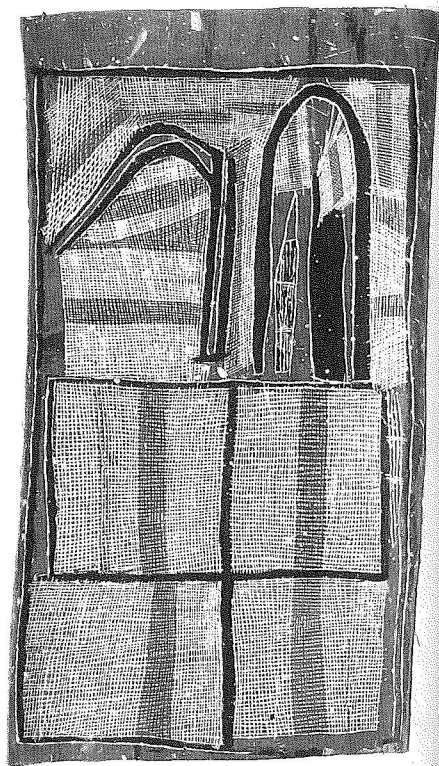
cos de los seres sobrenaturales y antepasados creadores como las Serpientes del Arco Iris, los Hombres del Relámpago, las Hermanas Wagilag, los Tingari y Wandjina, que, tanto en forma humana como no humana, viajaban a través del mundo sin forma, creando todo en él y estableciendo las leyes del comportamiento social y religioso" [106].

En un contexto cultural y geográfico enteramente distinto —en la meseta del Colorado, en América del Norte—, encontramos toda una serie de formas e imágenes grabadas o pintadas en las rocas que se remontan a tiempos prehistóricos. Como en el caso de Australia, las formas y representaciones muestran notables semejanzas con otras del mismo tipo más recientes o incluso con las que aparecen en la cerámica actual.

Este impropriamente llamado "arte rupestre" presenta dos tipos básicos, los petroglifos (imágenes creadas sobre la superficie de las rocas eliminando parte de la misma, normalmente picando [107, 109]), y las pictografías (imágenes igualmente creadas sobre la superficie de las rocas, pero en este caso aplicando pigmentos [105]).

Encuadrar esas manifestaciones con criterios cronológicos occidentales es no sólo difícil, sino también improductivo. Los propios grupos nativos de la meseta del Colorado han elaborado, sin embargo, tradiciones orales acerca de las mismas.

105. Pintura en la roca.
Pictografía. Nine Mile Canyon, Utah, EE. UU.
Una probable representación del disco solar junto con figuras animales. Naturalmente, su significado nos es desconocido. Pero debe desecharse la simplista explicación de "la magia" para la caza, completamente desacreditada.



106. Pintura sobre corteza de eucalipto. Arnhem Land, norte de Australia. Colección privada. Evoca el baile ceremonial de los ancestros Dua y Jiritja en la casa de las sombras, la residencia de la Madre Tierra, en el que les son entregados los sagrados Ranggas, objetos ceremoniales de gran importancia.

Los hopi, por ejemplo, "asocian muchos petroglifos con un tiempo llamado la 'asamblea de los clanes'. Y, a la vez, los distintos clanes "hacen remontar sus antepasados a sitios específicos asociados con el arte rupestre". (Weaver).

Como en el caso de los aborígenes australianos, las imágenes en la roca de la meseta del Colorado remiten a un tiempo ancestral, en el que precisamente se fijarían "los criterios" de ubicación espacial y temporal, de lo que podríamos llamar "el aquí y el ahora".

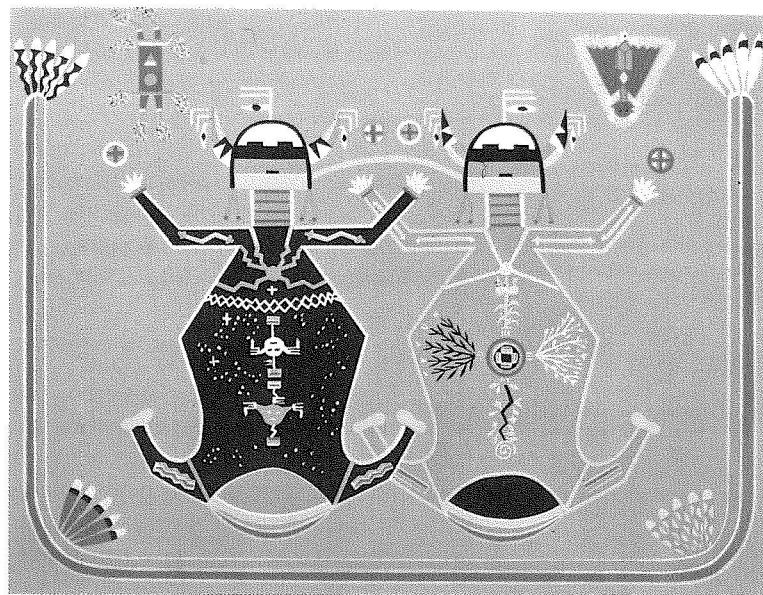
La primera condición que demandan de nosotros los objetos y manifestaciones del ritual es situarnos en un marco espacio-temporal distinto al cotidiano. Los tiempos y espacios del ritual no son meramente materiales ni lineales.

Suelen estar ligados, aunque no siempre, con relatos que estructuran los sentidos de los distintos planos de la vida y de la muerte, con mitos. En ocasiones, cuando

esos relatos se remontan “al principio de los tiempos”, se trata de mitos de origen. Y los rituales articulados en torno a los mismos desempeñan el papel de una rememoración del inicio de la cultura, de la adquisición del estatus humano, frente al meramente “natural” [108].

En esos casos, desde el aquí y el ahora, el ritual conduce al tiempo ancestral, al espacio originario. Remite a configuraciones culturales en las que el paso del tiempo y la experiencia del cuerpo y sus representaciones se caracterizan por su fluidez, por su dimensión metamórfica. Con sus distintas características, en todo ritual se atraviesa, horada, el curso del tiempo.

El repertorio de imágenes que podemos encontrar en la meseta del Colorado, aunque determinado ambiental y culturalmente como es lógico, supone en su amplitud un buen inventario de las formas más comunes en el ritual; según Weaver, varía de “simples puntos, círculos y líneas a figuras geométricas complejas. Seres humanos

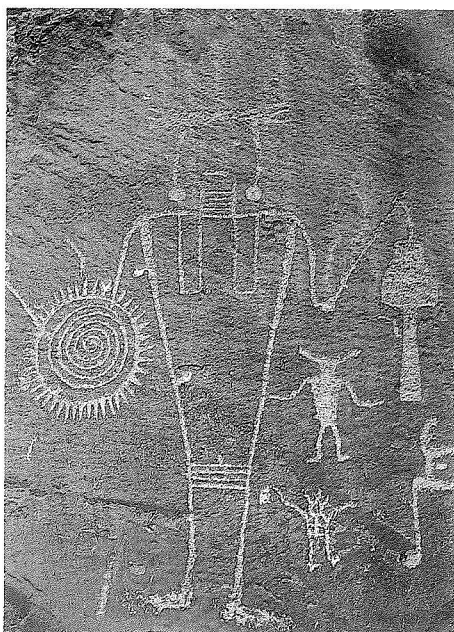
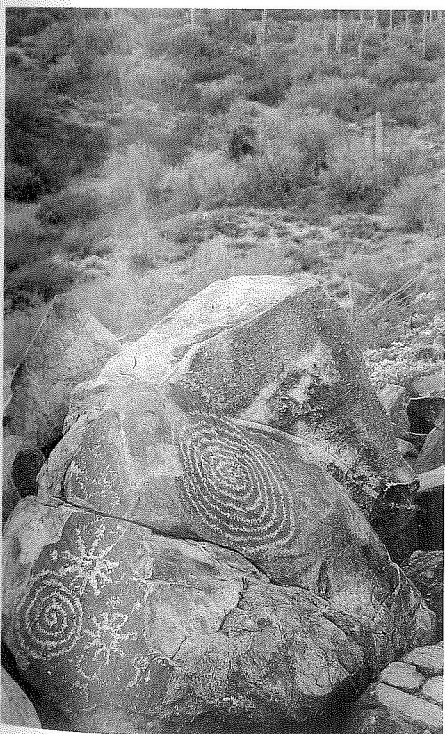


(tanto el hombre como la mujer), animales (...), herramientas (...), vestidos, objetos astronómicos (el sol, la luna y las estrellas), fenómenos (la lluvia y el relámpago), plantas (...), entidades sobrenaturales, criaturas míticas (...), y partes del cuerpo (impresiones de manos y de pies)”.

Esa repetición de las formas en contextos culturales y geográficos diferentes, aunque sus sentidos y funciones varíen, se relaciona con la unidad estructural, antropológica, del ritual: son siempre seres humanos quienes lo ponen en práctica. Y el referente más inmediato para hombres y mujeres es el propio cuerpo.

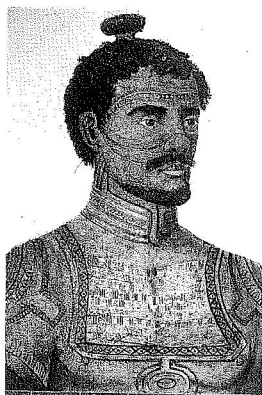
108. *El padre cielo y la madre tierra*. Pintura de arena. Navajo, EE. UU. La imagen evoca un mito de origen. Los responsables de las “pinturas de arena”, empleadas siempre en contextos rituales, eran hombres-medicina o chamanes. Ilustraban las creencias del grupo y tenían funciones terapéuticas.

107. Espirales, estrellas y otros signos. Petroglifo. Saguaro National Monument, EE. UU. Estas imágenes sobre las rocas, que se remontan a tiempos prehistóricos, se relacionan, para los indios hopi, con un tiempo ancestral en el que se establecieron las creencias y pautas de comportamiento fundamentales de su cultura.



109. Figuras humanas, espirales. Petroglifo. Dinosaur National Monument, EE. UU. El tocado de cabeza y el vestido de la figura prominente, así como los objetos que lleva, con figuras similares a las de otros petroglifos de la zona, hacen pensar en un contexto ceremonial.

5. EL CUERPO



110. H. Ainsworth. *Nativo de las islas Marquesas, Polinesia* (princ. s. XIX). El pintor ha "filtrado" las formas nativas de decoración corporal. En las Islas Marquesas, los hombres llevaban el cuerpo completamente tatuado, como expresión de valor y rango social.

Aunque las imágenes del ritual circulan a través del espacio y el tiempo, su referente inicial es siempre el cuerpo, animal y humano (la continuidad y analogía entre ambos es manifiesta), lo que no está en contradicción con la aparición de motivos decorativos geométricos o no figurativos en general. Tales motivos ilustran la interrelación del cuerpo con el mundo material, brotan de su cualidad expresiva que es complementaria de la manipulación material.

Por ello, no debe extrañarnos que el soporte primario de las imágenes del ritual sea precisamente el cuerpo de los individuos que en él intervienen. Que, a su vez, guarda toda una serie de relaciones simbólicas con "el cuerpo social" y "el cuerpo cósmico".

Sabemos el impacto que supuso para la mentalidad europea el encuentro con grupos humanos que llevaban el cuerpo "des-

nudo" o semidesnudo y decorado con pinturas [110], o tatuajes [111]. La imagen tópica del "salvaje" se elaboró a partir de esa impresión, en la que el europeo de la época era incapaz de comprender el alcance de la diferencia cultural.

En realidad, todas las culturas humanas sin excepción "marcan" el cuerpo con distintos signos, cuya función es, precisamente, subrayar el estatus humano, cultural. El maquillaje, la perforación del lóbulo de las orejas para llevar pendientes, o los tatuajes, han sido más o menos habituales en las sociedades occidentales.

Pero el cuerpo "desnudo" y pintado, además de considerarse un signo de "salvajismo", resultaba inaceptable para unos criterios de "pudor" marcados por el puritanismo pseudoreligioso. En sentido contrario, los caduveos, de Brasil, consideraron a los misioneros europeos "personas estúpidas", precisamente porque no se pintaban.

La decoración del cuerpo (eso sí, según criterios y pautas diferentes) es un rasgo universal de las culturas humanas. La pintura y el atuendo personal pueden ser un indicador del rango o estatus social [112], y también del género sexual (las pinturas de hombres y mujeres suelen ser distintas).

Las funciones se superponen: la pintura corporal actúa, en algunos casos, como repelente frente a los insectos, cumpliendo una función práctico-higiénica. Pinturas y objetos corporales pueden subrayar la fiera o agresividad. Es bastante común su utilización en la guerra, que en las sociedades tradicionales se asocia casi siempre con el rito.

Los hechiceros y chamanes, y en general los "especialistas" que desempeñan una función directiva en los rituales y en la curación, suelen llevar pinturas, cicatrices o tatuajes especiales, normalmente asociados con lo sagrado o la adivinación.



111. *Jefe maorí con bastón de combate*. Pintura europea de Gottfried Lindauer (comienzos del s. XIX). Auckland City Art Gallery, Nueva Zelanda. El tatuaje facial y el bastón de combate distinguen el alto rango del jefe guerrero representado. Las actividades guerreras eran sumamente importantes y frecuentes entre los grupos maoríes, altamente estratificados.



112. Pinturas faciales y atuendo. Mount Hagen, Nueva Guinea, Melanesia. Hombres y mujeres pintan y decoran sus cuerpos de forma elaborada. No tienen jefes hereditarios y la competición por la supremacía tiene lugar en ceremonias en las que la preparación del cuerpo tiene la máxima importancia.

Orejas, pendientes, narigueras, colgantes, y otros objetos que nos resultan más extraños, como los discos labiales o *labrets* [113], o los alzacuellos, formados con anillos de diversos materiales [114], cumplen una función ornamental, y pueden indicar también el rango social y la adscripción a un grupo sexual o de edad.

Además de todas esas funciones, la asociación del cuerpo con ciertos objetos puede presentar un énfasis sobre un órgano determinado, y con ello una clave sexual o fetichista, más o menos explícita [115]. Cubrir el órgano sexual puede ser una indicación de la importancia de la fuerza generativa. Y mantener tapados los labios puede subrayar la relevancia del habla.

Otro tipo de “marcas”, de carácter permanente, aparecen también como formas recurrentes de decoración del cuerpo. Las más importantes son el tatuaje, las cicatrices, la mutilación (circuncisión, clitoridectomía...) y la deformación.

En la mayor parte de los casos, todas estas marcas se asocian con el ritual en sus manifestaciones de mayor importancia. Pero

también funcionan como signos de adscripción o identidad (a linajes de parentesco, clases de edad, sociedades “secretas” o guerreras, etc.). O pueden asociarse con criterios de “belleza física”. Y, en general, puede decirse que la “marca cultural” pasa por encima del dolor físico.

Un tipo de marca sumamente extendida, aunque menos frecuente en los pueblos de piel oscura, es el tatuaje. La palabra proviene del término tahitiano *tatu*: “marcar”. La técnica tradicional consistía en pinchar la piel con un instrumento de hueso de punta muy fina elaborando un dibujo. El trazado se recubre después con diversos pigmentos que dan color al dibujo y quedan adheridos de forma permanente.

En Polinesia, el tatuaje está muy extendido y guarda relación prácticamente con todos los dominios de la experiencia: parentesco, organización social, guerra, creencias...

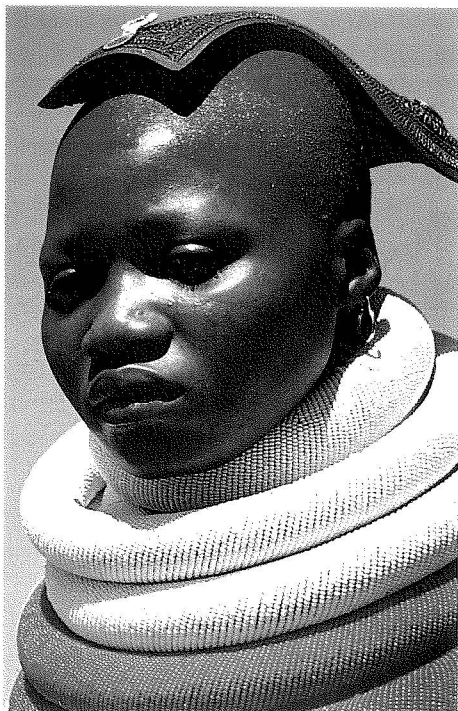
Recientemente, se ha señalado que constituía una dimensión central en el proceso de “sujeción” política y de configuración de los individuos como sujetos/súbditos: “El tatuaje era parte de la ‘tecnología’ para la creación de sujetos políticos, y por lo tanto de la reproducción de las relaciones políticas”. (Gell).

En las Islas Marquesas, las mujeres eran tatuadas sólo en los brazos y las manos, el abdomen y la parte baja de la espalda. El tatuaje



113. Disco labial o *labret*. Chad. En Chad, tanto hombres como mujeres llevan estos grandes discos de madera. En otras partes de África occidental están hechos de piedra, barro o cuarzo. Discos similares se usan también en distintas zonas y culturas de América.

114. Alzacuellos.
Transvaal, África del Sur.
La joven esposa bakoba de
la imagen lleva el
alzacuellos como un signo
de su estatus y belleza.
La pintura roja sobre el
cráneo rasurado y el tocado
forman también parte
de su cuidado corporal.



se realizaba en su casa, y con un ceremonial mínimo. Los hombres, en cambio, tatuaban todo el cuerpo, y lo hacían en el marco de un ritual que usualmente duraba unos tres días, en los cuales vivían apartados del grupo.

El tatuaje mostraba no sólo el rango y la dignidad, sino también la capacidad del que lo llevaba para soportar el dolor, y, en consecuencia, su valor. En una de estas islas, el término para designar a una persona con el cuerpo completamente tatuado deriva de una palabra que significa “horroroso” o “gritar durante largo tiempo”.

Los maoríes de Nueva Zelanda, en cambio, tatuaban fundamentalmente la cara. La mayor complejidad y superficie facial tatuada indicaba un alto rango del individuo. El tatuaje estaba tan “personalizado” que los jefes maoríes emplearon a veces sus dibujos, en lugar de firmas, en los tratados con los europeos. Los motivos se reproducían también en los postes de las puertas, las vigas de los techos y las canoas.

El tatuaje de las mujeres maoríes se concentraba en torno a la boca: labios, encías, mentón... De no hacerlo, consideraban que eran como animales, “como un perro, con sus dientes blancos y la boca roja”. Además, pensaban que el tatuaje las hacía parecer más jóvenes.

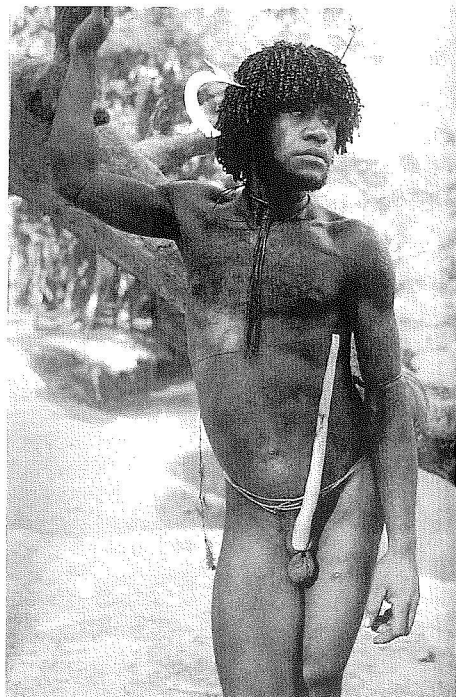
Entre los shan, que viven en la frontera entre Tailandia y Birmania, el tatuaje

tiene además una función medicinal, pudiendo compararse con el papel de las vacunas frente a enfermedades diversas. Esa función física es, a la vez, espiritual: quien aplica el tatuaje suele ser un monje budista o una persona de gran sabiduría.

En distintos pueblos africanos y asiáticos existe la costumbre de limar los dientes hasta darles una forma puntiaguda. En otros grupos, y particularmente en una serie de culturas de la costa noroeste de América (kwakiutl, salish, nootka) existía la costumbre de alargar la frente, comprimiendo permanentemente el cráneo poco después del nacimiento con tiras de tejido: los primeros exploradores los llamaron “cabezas lisas”.

Es también bastante conocida la costumbre tradicional china de “empequeñecer” los pies de las mujeres por la presión continua de vendas fuertemente ajustadas desde los cinco o seis años. Se obtenía así el llamado “pie de loto”, obligatorio para las mujeres aristócratas y considerado muy

115. Funda para el pene. Dani, Nueva Guinea, Melanesia. Como otras marcas corporales, la funda puede ser usada, como sucede en este caso, como distintivo de un grupo. Las diferentes comunidades eran reconocibles según la longitud y anchura de la funda y el ángulo que formaba.



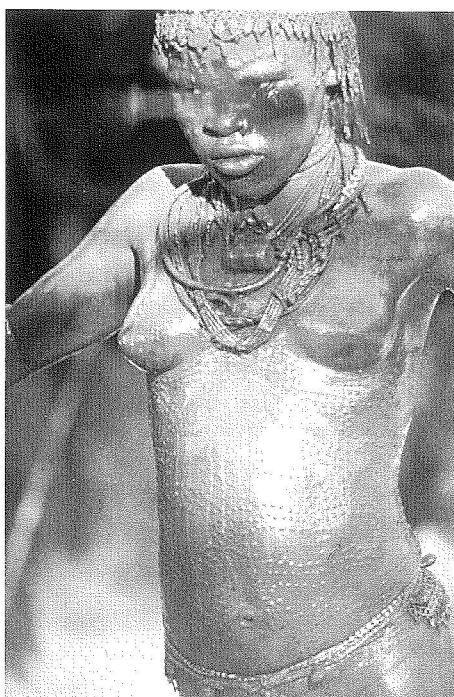
erótico (por lo que era también característico de prostitutas y concubinas).

El empleo de la pintura corporal es una práctica presente en numerosos grupos humanos y en las fases más remotas de su existencia. Hoy sabemos, por ejemplo, que en la Amazonia eran ya empleadas en tiempos prehistóricos [116].

La pintura corporal distingue a los seres humanos de los animales salvajes. Sirve, también, para diferenciar los distintos "linajes" o segmentos de parentesco dentro de un grupo étnico. Y en los casos en que existe, como por ejemplo entre los caduveo de Brasil, para representar la estratificación social del grupo.

Como otras marcas, la pintura en el cuerpo es un signo del paso del estado natural al cultural. Entre sus funciones está la "disimulación" del individuo, su adscripción a un universo simbólico general de diversos planos: parentesco, antepasados, seres sobrenaturales... Un aspecto en el que podemos advertir su semejanza y complementariedad con la máscara.

116. Pinturas corporales. Tchikrin, Brasil. En comunidades de pequeña escala, el cuerpo decorado tiene un significado ritual y distingue a los hombres de las mujeres, a los niños de los adolescentes, y a estos de los adultos. La cabeza tonsurada del niño tchikrin indica su estatus de "pequeño".



117. Escarificación. Nuba, Sudán. La escarificación de las mujeres nuba va marcando, de forma sucesiva, los momentos de la vida, relacionados estrechamente con su desarrollo fisiológico. Las cicatrices de esta joven habrían sido hechas al comienzo de la pubertad.

Las pinturas corporales más elaboradas y de mayor importancia para el grupo son las que se usan en el ritual, al cual se asocian también las marcas permanentes: cicatrices, tatuajes, mutilaciones.

En muchas culturas africanas, el empleo de pinturas corporales y cicatrices es un elemento estético, comunicativo y simbólico de gran relevancia. Entre los bwaba, una sociedad de tipo aldeano situada entre Mali y el oeste de Alto Volta, todos los individuos son marcados con cicatrices poco después del nacimiento.

En esta cultura, sin poder político centralizado, la escarificación permite adscribir a cada individuo dentro de un linaje y distinguirlo como individuo. Los no marcados son excluidos socialmente: es el caso de los albinos o de los que llaman "niños de sueño" (concebidos por la madre cuando ésta "sueña" con acostarse con un hombre distinto a su marido).

Otro de los ejemplos mejor conocidos es el de los nuba de Sudán [117]. Los nuba consideran que la diferencia fundamental entre hombres y animales reside en la habilidad humana para afeitar sus cabezas y cuerpos y dejar lisas sus pieles. Es esta capacidad la que distingue al hombre de las otras especies; como afirma Ebin, en "un tiempo" incluso el conocimiento del lenguaje habría sido compartido por hombres y monos.

La piel lisa es el soporte de aceites, pinturas y cicatrices que determinan las clases de edad y sexo, así como el rango y la belleza física de hombres y mujeres. Una parte considerable de la superficie corporal se decora con cicatrices formando dibujos geométricos.

Los nuba realizan la escarificación enganchando la piel con una espina y cortándola después con una hoja o cuchilla pequeña, produciendo así una cicatriz protuberante.

La belleza de las formas así obtenidas es innegable [118], pero no debe olvidarse que entre los nuba su función no es sólo “formal” o decorativa, sino también simbólica y comunicativa, permitiendo fijar la identidad del individuo y su adscripción al grupo.

Algunas de estas formas de decoración del cuerpo pueden todavía resultarnos extrañas o, en algún caso, incluso “ofensivas”. Pero insisto en la necesidad de apreciarlas como formas de expresión de la diversidad cultural.

Y, por otra parte, algunas de ellas nos resultan hoy más fácilmente comprensibles ante la creciente “moda” de la perforación de distintas partes del cuerpo (cejas, nariz, oreja, lengua, labios, ombligo, pezones, genitales...), o la utilización de todo tipo de tatuajes entre diversos grupos urbanos.

Todo un universo estético y fetichista alternativo, pero que hunde sus raíces en la práctica ancestral de la decoración del cuerpo, sale así a la luz.

118. Escarificación. Nuba, Sudán.

La espalda de la joven reproducida en la imagen muestra un elaborado diseño geométrico. El efecto decorativo es innegable. Y es un buen ejemplo del papel que desempeña el cuerpo como soporte primario de las manifestaciones estéticas.

La escarificación es muy común en toda África, y suele estar relacionada con la adscripción de los individuos a los grupos de sexo, edad o parentesco. En ocasiones, tiene también connotaciones simbólicas.

Entre los nuba, se asocia primariamente con la belleza física y, en el caso de las mujeres, se supone que acrecienta el atractivo sexual.

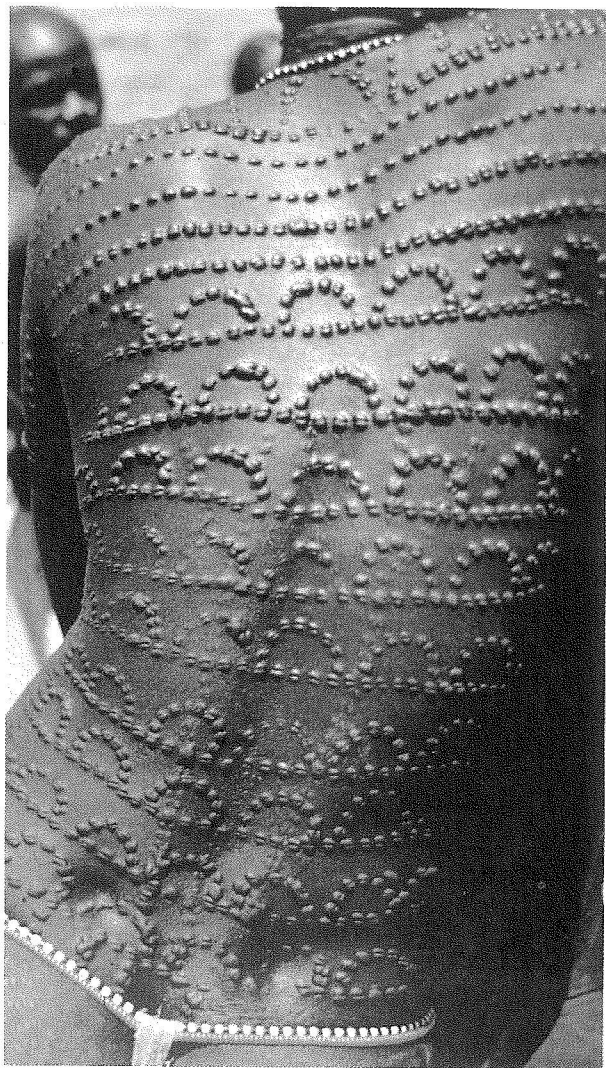
La atención al cuerpo constituye el eje de gravedad de la cultura nuba, en la que existe un elaborado vocabulario para distinguir hasta los más pequeños músculos o las variaciones en la piel.

Los hombres afeitan parcial o totalmente las distintas partes del cuerpo, incluyendo la barba y el vello púbico, y luego aplican pinturas. Los más jóvenes se distinguen por el uso del rojo y sus estilos de cabello más simples, mientras que los mayores utilizan una gama más amplia de colores y las formas de su pelo son más elaboradas.

Excepto en el momento más pesado de la temporada agrícola, los jóvenes van siempre pintados y exponen su cuerpo, cantando y danzando, en ceremonias en las que son el centro de interés de las mujeres.

Cuando alcanzan una edad avanzada, se cubren con vestidos y dejan de decorar el cuerpo: no se pintan, abandonan sus elaborados peinados y suelen mantener afeitada la cabeza. Los cuerpos no se exponen porque ya no son atractivos.

Si bien es cierto que el eje tradicional de la cultura nuba es la exaltación del cuerpo, esto no quiere decir que se trate de una intencionalidad estética “pura” o “absoluta”. La decoración corporal actúa como marca y adscripción de individuos y grupos, y los propios cuerpos constituyen el eje de la vida ceremonial.



6. LAS MÁSCARAS

Pocos objetos estimularon la imaginación de los artistas a comienzos de siglo de un modo tan intenso como las máscaras. Lo exótico y lo ancestral unían su llamada en el lenguaje de unas formas de gran belleza, pero misteriosas y distantes.

Como la decoración del cuerpo, la utilización de máscaras está sumamente extendida en las diversas culturas humanas. Y donde no se documenta su uso, su función es quizás desempeñada por la pintura facial.

Su utilización en el teatro griego antiguo o en el teatro tradicional japonés nos habla de su importancia en esas formas ceremoniales de expresión, tan cercanas al rito. Y podemos también pensar en su uso actual en esos rituales profanos que son los carnavales.

En todos los casos, la máscara oculta a quien la lleva, disimula su presencia. Pero esa disimulación desencadena un proceso de desdoblamiento: el portador de la máscara representa, cuando la lleva, un personaje distinto del que es cuando no la lleva.

A pesar de la abundantísima literatura, antropológica y artística, sobre las máscaras, debemos ser conscientes de que nuestro "saber" sobre ellas es limitado, que una definición en términos genéricos de su relación forma-sentido es inviable, lo mismo que en el caso del mito.

Cuando hoy contemplamos una máscara, o su reproducción, vemos un objeto no sólo descontextualizado, sino casi siempre también "mutilado". Las máscaras suelen ser una parte de "un disfraz" formado con vestidos, pinturas, u otros objetos [120]. El ejemplo del carnaval resulta de nuevo útil en este punto.

Debemos pensar su función en un ritual, en el curso de una escenificación con la que se pretende evocar a algo o alguien ausente: en palabras de Guidieri, "las máscaras son instrumentos de evocación, empleados para producir un efecto de evocación. Esta evo-

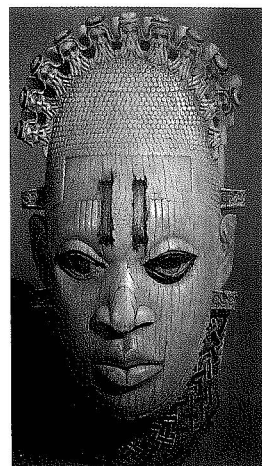
cación requiere una 'escena', unas 'presencias', un lugar".

En el antiguo reino de Benin, situado hoy en la Nigeria actual, el rey (*oba*) llevaba, probablemente en su cadera, una máscara [119] como parte de su atuendo en los ritos conmemorativos de su madre muerta.

La evocación puede tener, también, un sentido político. Los reyes de Benin enviaban a los señores vasallos máscaras de latón que servían para recordar su autoridad.

En las ceremonias *ododua*, que evocan el viaje del príncipe yoruba Oranmiyan para establecer la dinastía reinante, los participantes llevaban como tocado otro tipo de máscaras denominadas también *ododua* [123].

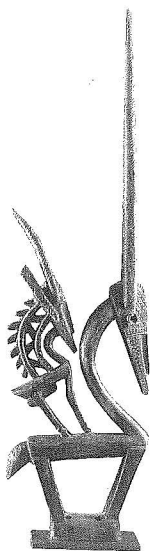
Es absurdo pensar que "el objeto" o el disfraz "se identifica" con un sentido determinado: "La máscara no es la máscara: la 'encarna' (Guidieri). Es decir, mediante su fuerza de evocación, la máscara consigue evo-



119. Máscara. Benin, Nigeria. Marfil. Museo Británico, Londres. La máscara evoca a la madre del *oba* reinante cuando llegaron los portugueses, cuyas figuras están representadas en la parte superior. Las cuatro marcas supraorbitales eran atributos femeninos, los hombres llevaban tres.

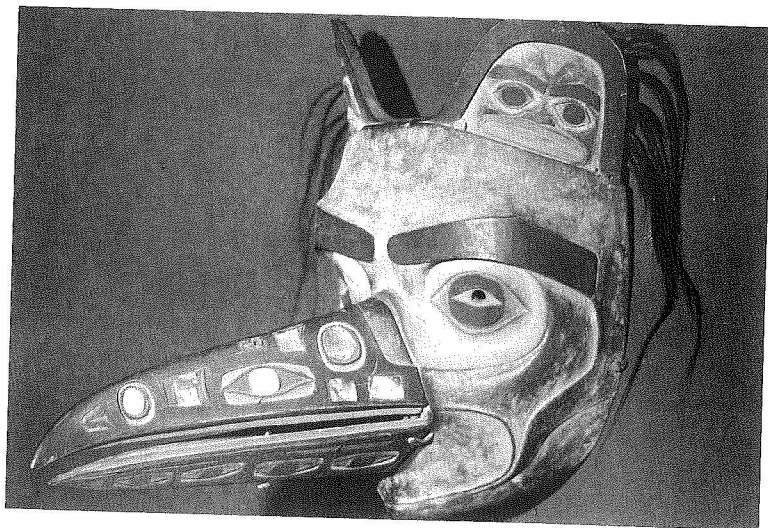


120. La máscara en el ritual. Benin, Nigeria. Esta máscara, del tipo *ekpo*, representa a la diosa Igbaghon. Es la esposa favorita del monarca polígamo Olokun, dios de las aguas, y se la considera tan extremadamente hermosa como temperamental.



121. Máscara-tocado *chi wara*. Bambara, Mali. Museum für Völkerkunde, Viena. El tocado, componente fundamental del disfraz en los rituales *chi wara*, evoca la figura del antílope. Su fuerza y agilidad son un signo de las que requiere el cultivo de la tierra para los labradores bambara.

122. Máscara tlingit. Costa Noroeste, Norteamérica. Madera pintada y pelo. Colección privada. Esta máscara evoca la figura del cuervo que, según un mito extendido por toda la Costa Noroeste, habría robado el sol, con lo que se originaría el mundo que conocemos.



car lo ausente, pero esos dos planos, presencia y ausencia, no se confunden.

Los bambara (llamados también bamana), del sur de Mali, realizan unos hermosísimos tocados que reproducen figuras de antílopes [121]. Tales tocados se emplean en los rituales, en los que jóvenes de ambos sexos, formando parejas, danzan imitando los saltos del antílope.

Los tocados representan el espíritu *chi wara*, que, bajo la forma de un antílope, habría enseñado la agricultura a los hombres. Se supone que las ceremonias, coincidentes con la época de siembra, aseguran el crecimiento y una buena cosecha.

Las parejas de tocados simbolizan el sol y la tierra en su relación complementaria, y en el baile ritual los principios masculinos —el fuego y el sol—, se diferencian y complementan con los femeninos —el agua y la tierra—.

Además de los tocados, los bambara evocan a *chi wara* mediante ocho pequeñas cicatrices en sus caras, dos verticales debajo de la nariz y tres debajo de cada ojo. La evocación del espíritu, medio humano y medio animal, y los signos que lo representan, proporcionan cohesión al grupo.

A la vez, los rituales expresan el proceso de renovación natural, marcado por el ritmo de las cosechas: el cultivo de la tierra hace surgir la vida, la reproduce, lo mismo que la unión del hombre y la mujer.

En América, los pueblos de la costa noroeste del Pacífico son también conocidos por las numerosas y hermosas máscaras que producen [124], y cuyas formas están relacionadas con las que aparecen en los postes totémicos (el “tótem” es una



123. Máscara. Benin, Nigeria. Latón. Museo Británico, Londres. La máscara del tipo *oduduwa* se utilizaba en las ceremonias del mismo nombre para evocar a Uwen, uno de los dos especialistas que acompañaron a Oranmiyan, el príncipe yoruba que estableció la dinastía reinante.

figura, animal o imaginaria, sobre la que se establecen distintos criterios de adscripción social y de parentesco) [122].

En esas culturas, la posesión de bienes materiales se relaciona con el estatus y la dignidad sociales. El reconocimiento público de la “riqueza” y “prodigalidad” de los notables se refuerza con la celebración de festivales periódicos, denominados *potlatch*, que suelen tener lugar en la estación invernal.

En las fiestas, además de agasajar con comida y bebida a los invitados, el anfitrión, que hacía gala de su alto estatus, realizaba todo tipo de obsequios, e incluso llegaba a destruir objetos y bienes como signo de su riqueza y prodigalidad.

Los misioneros y administradores coloniales llegaron a prohibir esos festivales por su supuesta “irracionalidad” económica. Hasta que los estudios de los antropólogos pusieron de relieve que el *potlatch* suponía un proceso de redistribución de los bienes materiales y de aceptación del rango fundamental para la cohesión social.

Los “invitados” se convertían en “deudos” del celebrante, que, a su vez, cuidaba de la atención a las necesidades del grupo

—una forma de cooperación que tiene como base la estratificación social—.

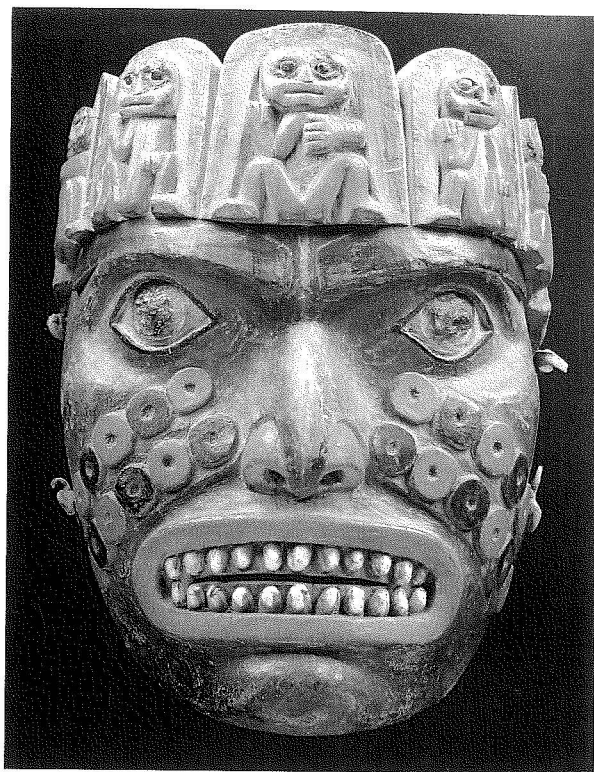
Naturalmente, todo lo referente a la riqueza y posesión tiene un importante alcance simbólico y formal en estas culturas. Centrándose en el estudio de dos tipos de máscaras kwakiutl y de sus vecinos, y de los mitos y relatos a ellas asociados, Lévi-Strauss (1979) estableció una relación entre sus formas y la ideología social de la posesión.

Lévi-Strauss identificó como representaciones simbólicas opuestas y complementarias un tipo de máscaras con ojos protuberantes y abiertos, boca hendida y lengua colgante y otro con ojos hundidos y medio cerrados, boca abierta y lengua retraída y oculta [124]. Según el contexto, los dos estilos representarían la oposición entre generosidad y avaricia, el eje axiológico de las culturas de la Costa Noroeste.

Naturalmente, además de las ideas sobre el estatus y el uso de los recursos, las máscaras evocaban también a los antepasados y a los seres sobrenaturales. Y algunas de ellas estaban reservadas a los chamanes o “especialistas” de la curación y la adivinación, realizadas siempre en contextos rituales [125].

En las distintas islas de Melanesia existe, igualmente, una gran variedad de máscaras [126], y algunas de ellas se encuentran entre las más admiradas por los artistas a comienzos de siglo [128].

124. Máscara bella bella. Costa Noroeste, Norteamérica (comienzos del s. xix). Madera pintada y pelo. Museo Británico, Londres. Sus rasgos distorsionados indican que probablemente representa a un personaje no humano, llamado Bookwus (“Hombre-salvaje-de-los-bosques”).



125. Máscara chilkat. Tlingit, Alaska (h. 1880). Madera tallada, pintada y con dientes de nutria. Museum für Völkerkunde, Berlín.

Los distintos subgrupos tlingit, ya en Alaska, comparten la mayoría de los rasgos de las culturas de la Costa Noroeste.

Esta impresionante máscara chilkat, por sus características, pertenecía a un chamán. Las mejillas están adornadas con ventosas de pulpo para mostrar su poder sobrenatural. Y en la parte superior, tallada en forma de corona, aparecen las figuras de los mediadores espirituales (*yeks*).

En toda el área no hay sistemas articulados de creencias, ni agrupaciones de especialistas religiosos (sacerdotes). Pero cada grupo posee distintos mitos que explican el orden del cosmos, los inicios de la humanidad y el establecimiento del universo moral: generosidad, reciprocidad, sacrificio.

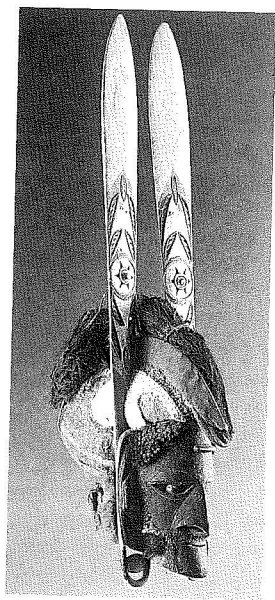
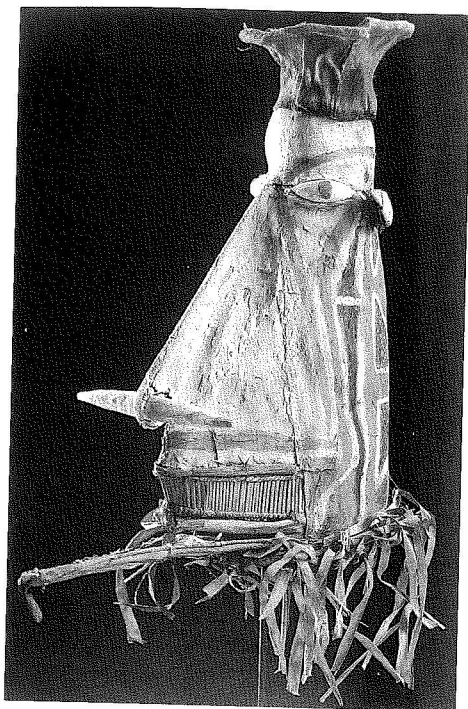
El chamán se ocupa de preservar y transmitir los mitos y narraciones tradicionales, y desempeña tareas directivas y de control en los rituales. Pero sus funciones son, incluso, más amplias: curación, visión adivinatoria, control del clima, domesticación de los animales...

De forma complementaria al poder de los jefes o caciques, el chamán es responsable del bienestar espiritual del grupo y de su equilibrio con la naturaleza, usualmente a través del contacto directo con lo sobrenatural.

Este último aspecto le hace vivir aparte, en un estado fronterizo o “límitar”, la mayor parte del tiempo. Como en los seres míticos sobrenaturales con los que está en comunicación, la dualidad caracteriza su figura. Es hombre y animal, viejo y joven, macho y hembra, humano y sobrenatural, civilizado y salvaje.

La función de chamán era normalmente hereditaria. Y los ritos de iniciación, complejos y secretos. Sus intervenciones en los rituales abarcaban una amplia gama de manifestaciones: la narración de historias, el baile, el canto... Utilizaba distintos instrumentos de percusión y vestidos y máscaras especiales.

126. Máscara. Isla Witu, Melanesia, Nueva Bretaña. Tela de corteza pintada y otros materiales. Musée Barbier-Müller, Ginebra. La pequeña isla Witu está situada al nordeste de Nueva Guinea. Como en toda Melanesia, las máscaras eran empleadas en los rituales.



127. Máscara *malanggan*. Nueva Irlanda, Melanesia. Madera pintada y otros materiales. Museum für Völkerkunde, Viena. Las máscaras de este tipo se utilizan en los rituales funerarios *malanggan*, en el norte de Nueva Irlanda. Son objetos "efímeros": se usan durante las celebraciones y después se abandonan o pueden venderse.

En el norte de Nueva Irlanda, tienen lugar unos ritos funerarios para los que se fabrican una serie de objetos: frisos, efigies, ornamentos para la danza y máscaras, que reciben el nombre colectivo de *malanggan* [127].

Es éste uno de los casos en que mejor se aprecia el predominio del proceso sobre el objeto en el ritual. Todos los objetos tienen un carácter efímero: se producen para las celebraciones y luego se abandonan o pueden incluso venderse a los extranjeros.

Las máscaras y las estatuas de madera son como "contenedores" de la fuerza vital del antepasado fallecido. Lo mismo que los huesos del cuerpo están cubiertos con piel, las superficies talladas se cubren con pintura.

Desde el punto de vista de los nativos, máscaras o efigies no son, sin embargo, lo más relevante. Lo más significativo son las imágenes grabadas en ellas, que permiten a los individuos reconocerse como miembros de los distintos grupos de parentesco.

Los distintos segmentos de un mismo linaje "poseen" el mismo repertorio de imágenes, que se intercambian por medio de los objetos que las reproducen, para establecer relaciones de alianza y lealtad, y para reconocer los derechos sobre la propiedad de la tierra.

Todas esas funciones derivan del proceso de rememoración que tiene lugar en los rituales funerarios. Las imágenes *malanggan* canalizan el retorno de la fuerza vital de los muertos a los vivos, mediante

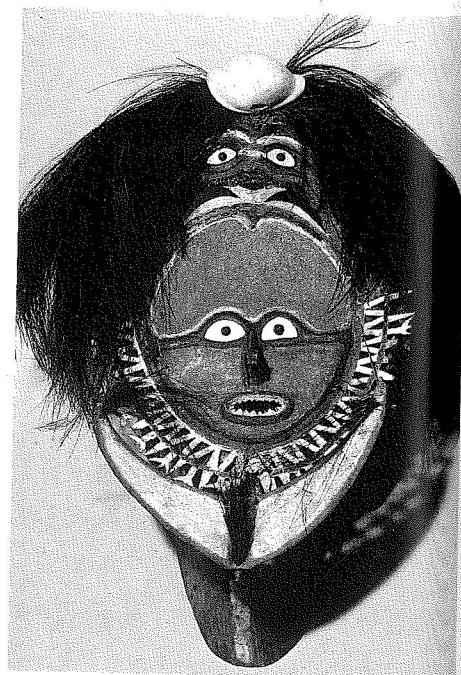
la evocación de las personas fallecidas y de los acontecimientos asociados con sus vidas.

En definitiva, las máscaras hacen presente lo intangible y "lo que está más allá" en el sentido más amplio del término: el poder, lo monstruoso (casi siempre para establecer diferenciaciones entre lo natural y lo cultural, o los orígenes míticos de la cultura, los antepasados, los seres sobrenaturales...

En todos los casos, su capacidad de hacer presente lo ausente, mediante su evocación, tiene que ver con el proceso en que lo ausente se convierte en tal. Por eso, en el último término, la evocación de las máscaras remite a la muerte: "La máscara evoca —hace volver— un ausente; o más bien el proceso —corrupción— que lleva a la ausencia. La huella misma de esta ausencia es la que traza la muerte" (Guidieri).

La "máscara de la muerte", o la muerte como máscara, es un modo de representar lo no representable, de dar forma a lo que sólo es un intenso interrogante. La expresión simbólica y artística de los seres humanos ha buscado, mediante las formas más diversas, configurar ese rostro de la ausencia, esa evocación de la muerte, a través de la máscara.

128. Máscara. Estrecho de Torres, Nueva Guinea. Metal pintado, pelo, concha y otros materiales. Colección Claude Picasso, París. Esta máscara perteneció a Pablo Picasso. El desdoblamiento facial y visual puede indicar "doble visión" o capacidad de ver "más allá".



7. LA GUERRA, EL ORNAMENTO, EL JUEGO

Las raíces que llevan del ritual al arte tienen igualmente otras derivaciones de gran importancia estética, aunque de sentido distinto.

Entre las formas más ancestrales de conducta de los seres humanos está la guerra. Asociada con la agresión, que constituye un fondo latente en todo individuo humano, más o menos atemperado por las reglas de conducta social y cultural que permiten la vida en grupo, la guerra es el ejercicio de esa pulsión agresiva contra el otro, contra los grupos humanos distintos al propio.

Como alternativas a la guerra se encuentran el establecimiento de relaciones de dominio y vasallaje, o de alianzas, que en muchas sociedades tradicionales se articulan a través del matrimonio exogámico, que implica el intercambio de mujeres entre los grupos. Y otro tipo de comportamientos simbólico-culturales: en las culturas de la costa noroeste de América, por ejemplo, el *potlatch* se consideraba una alternativa a la guerra.

En nuestra propia tradición cultural, un número considerable de objetos, producidos para la guerra o como resultado de la misma, han sido siempre considerados "obras de arte".

En las sociedades tradicionales, la guerra se asocia con formas diversas de ritual. Y en su marco encontramos toda una serie de objetos y manifestaciones que, descontextualizados como en otros casos, nos hablan de la fuerte carga estética en ellos depositada. Todas las manifestaciones, con seguridad discutibles, sobre "la belleza" de la violencia y la vida guerrera tienen aquí una raíz de peso.

Si hemos señalado la importancia del cuerpo como depósito y soporte primario de experiencias estéticas, habremos de destacar en la guerra la fascinación que despierta apropiarse del cuerpo del enemigo. No es una cuestión meramente formal; casi siempre está asociada con la posibilidad de apropiarse de su potencia o de su espíritu.

Pero, en muchas ocasiones, ese deseo lleva a convertir el cuerpo del otro en un objeto, más o menos estilizado, a hacer de él un fetiche. Una de las manifestaciones más extendidas de lo que quiero decir es el corte de la cabeza, una práctica extendidísima en las guerras tradicionales.

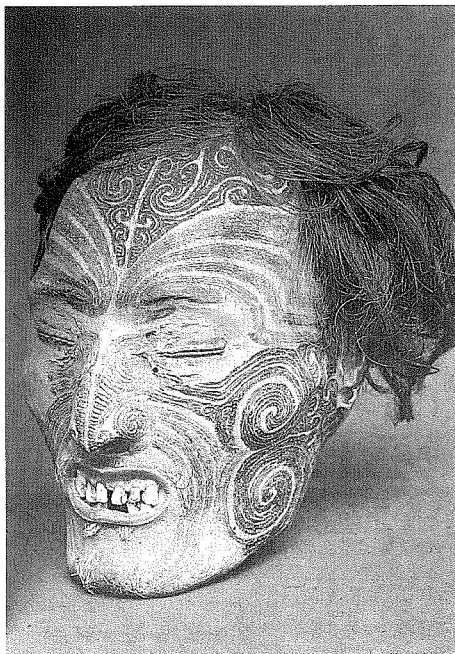
Se supone que la cabeza es el núcleo central del espíritu del otro, y por una especie de metonimia siniestra, con ella o con el cráneo se pretende "poseer" la totalidad del cuerpo. Los maoríes preservaban las cabezas de los jefes enemigos muertos con sus tatuajes distintivos: eran empaladas en estacas y expuestas al vilipendio público [130].

Asociadas también con el corte de la cabeza del enemigo están las llamadas "hachas mata-esclavos", en las culturas de la costa noroeste del Pacífico, en América, de las que se conserva un cierto número [129].

La esclavitud era común en la zona hasta principios del siglo XIX. Los esclavos solían

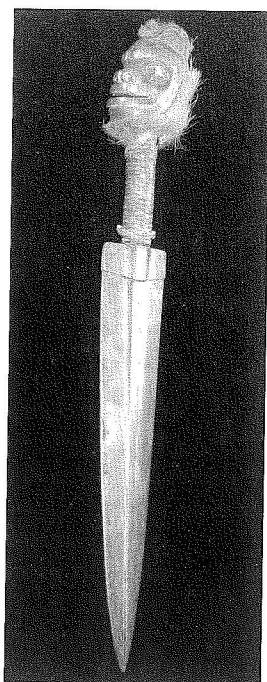


129. Hacha "mata esclavos". Nootka, Costa Noroeste, Norteamérica (1881). Madera tallada, basalto y cabello. Museo Pigorini, Roma. La guerra y la competición entre grupos distintos son rasgos distintivos de la zona. Las prácticas de "ostentación", como el *potlatch*, o de representación simbólica, como estas hachas, podían sustituir el uso de la violencia material.

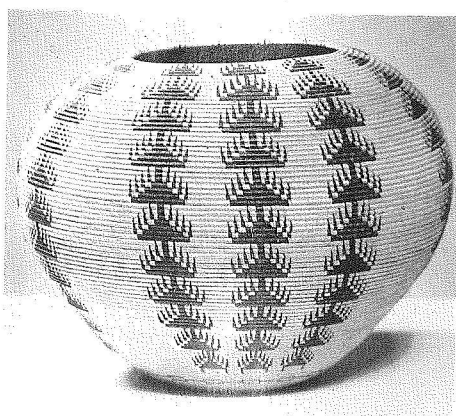


130. Cabeza de enemigo. Maorí, Nueva Zelanda. Museum für Völkerkunde, Basilea. Para conservar las cabezas, los maoríes retiraban los cerebros del cráneo y secaban la piel hasta que parecía como pergamino. Las cabezas de los parientes muertos eran también conservadas para la talla y los rituales funerarios.

131. Cuchillo. Tlingit, Costa Noroeste, Norteamérica (finales del s. XIX). Peabody Museum, Cambridge (Mass.) Este hermoso cuchillo, de doble hoja de cobre, presenta en su empuñadura una talla de la cabeza de un oso mítico, asociado con los relatos tradicionales y las figuras totémicas.



132. Cesto. Washo, Nevada, EE. UU. Realizado entre el 26-3-1917 y el 16-2-1918. Sauce de montaña, helecho y corteza rojiza. The Philbrook Art Center. Los trabajos de cestería eran normalmente realizados por mujeres especialistas. Esta hermosísima obra fue realizada por una de las más conocidas: Datsolalee ("Caderas Anchas"), de niña llamada "Sauce Joven", en clara referencia a su "arte".



ser prisioneros de guerra, a los que sus familias no podían o no querían rescatar. Algunas tradiciones orales indican que en ocasiones eran sacrificados en el *potlatch* para mostrar la prepotencia de sus dueños. Fuera así o no en todos los casos, resulta evidente que estas hachas subrayan de un modo gráfico (otra vez: la metonimia de la cabeza) la pertenencia de la vida de los esclavos a sus dueños.

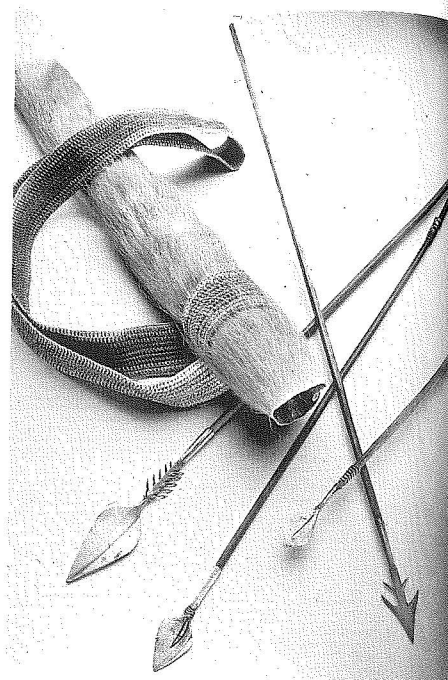
Lógicamente, también son sumamente importantes las armas y objetos con que se actúa, tanto en la caza como en la guerra, y que suelen presentar rasgos de identificación y adscripción del individuo al grupo [131].

La función del guerrero en las culturas tradicionales presenta, en todo caso, un perfil muy distinto a la función militar en el mundo moderno. El guerrero es "el depositario" de la fuerza del grupo. El uso de esa fuerza configura una línea sutil de acción y exclusión, de formas de actuar y de prohibiciones, a la que va unida su destino y los hechos memorables, las hazañas que serán recordadas durante generaciones.

En los orígenes de nuestra tradición de cultura encontramos también esa función destacada del guerrero. Aparece en los documentos indoeuropeos más antiguos, y constituye igualmente el núcleo del universo heroico de los poemas homéricos, de la *Iliada* y la *Odisea*.

El equilibrio ritual que el guerrero debe mantener siempre, el mantenimiento del ejercicio de la violencia dentro del límite de las prescripciones, tiene un correlato en sus armas. Por eso, además de su importancia práctica, material, son éstas tan decisivas en la vida guerrera: constituyen su signo distintivo [133].

A lo largo de este escrito hemos ido haciendo referencia a distintos tipos de orga-



133. Carcaj y flechas meje, reino Mangbetu, Zaire. Adquiridas en 1910. American Museum of Natural History, Nueva York. El reino Mangbetu alcanzó su máximo esplendor en el s. XIX, como resultado de un proceso de agregación política que duró varios siglos. Los gobernantes consideraban la guerra un componente crítico de su poder.

nización social, a culturas que presentan un grado mayor o menor de estratificación, de diferencia en el rango social de sus componentes.

Hay culturas en las que la estratificación es "mínima", y se articula a través de los linajes o segmentos de parentesco y de grupos o clases de edad. Pero hay otras en las que los bienes y riquezas acumulados cristalizan en situaciones de predominio social o en instituciones políticas. Los antropólogos hablan en estos casos de "cacicatos" o "jefaturas".

Y suponen un tipo de estratificación de menor escala respecto a la aparición de las dinastías gobernantes, castas burocráticas, militares y sacerdotales que caracterizan la aparición de reinos o formaciones estatales. En esos casos, el signo del estado se suele encarnar en los monarcas divinizados, en las realezas divinas.

No cabe duda de que las formas e imágenes del ritual presentan, en sí mismas, una tendencia a la autonomía. O, para decirlo con otras palabras, en todos los grupos humanos existe un grado mayor o menor de atención a los aspectos estrictamente formales

que hace que, independientemente de las funciones rituales, las formas sean apreciadas en sí mismas, siempre dentro de un contexto determinado. Ya Franz Boas (1927) señaló que incluso en los grupos humanos más pobres se encuentran objetos y manifestaciones que producen placer estético.

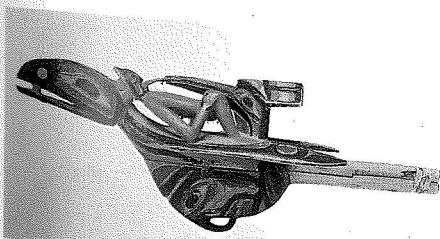
El despliegue del placer estético está relacionado con la función del ornamento: la utilización de formas decorativas en los distintos aspectos de la experiencia. En muchas culturas de América del Norte, que solían practicar un nomadismo estacional, el ornamento destaca, por ejemplo, en la fabricación de tipos muy diversos de cestería de gran belleza formal y significado cultural [132].

Presente en muchos mitos y leyendas, la cesta, que experimenta diversas metamorfosis como ser vivo, actúa en algunos casos como expresión de la vida propia de los objetos y de su eventual rebelión contra sus amos.

Lévi-Strauss señala, por ejemplo, que entre los indios de las praderas la cestería constituía “un arte noble” y era privilegio de un círculo de iniciados. Próxima a la naturaleza, porque está hecha con materiales naturales y no exige un trabajo excesivo, pero temporalmente integrada en la cultura por su elaboración y el empleo que se le da, la cesta representaría “un equilibrio inestable entre la naturaleza y la cultura”.

Los estudios culturales y sociales permiten hoy señalar que la intensificación del ornamento está relacionada con la mayor estratificación social y política y con la existencia de excedentes materiales [135]. El historiador del arte Kenneth Clark lo seña-

134. Sonajero haida. Costa Noroeste, Norteamérica (h. 1894). Madera tallada y pintada. Etnografiska Museet, Estocolmo. El pájaro del lomo es una efigie del demonio silbante Ka-ka-tete, identificado con el martín pescador que, al sumergirse en el agua, produce un ruido semejante al del sonajero. Eran usados por los jefes y personas de alto rango para subrayar sus discursos y acciones.



135. Pintura sobre tabla
Tlingit, Alaska (h. 1840). Denver Art Museum, Denver.

Esta pieza está considerada una de las más importantes del arte nativo norteamericano. Se realizó como tabique central de la casa del jefe Shakes en Wrangell, Alaska, a partir de otra tabla más antigua. La figura representa al oso pardo, una de las imágenes totémicas centrales de los tlingit.

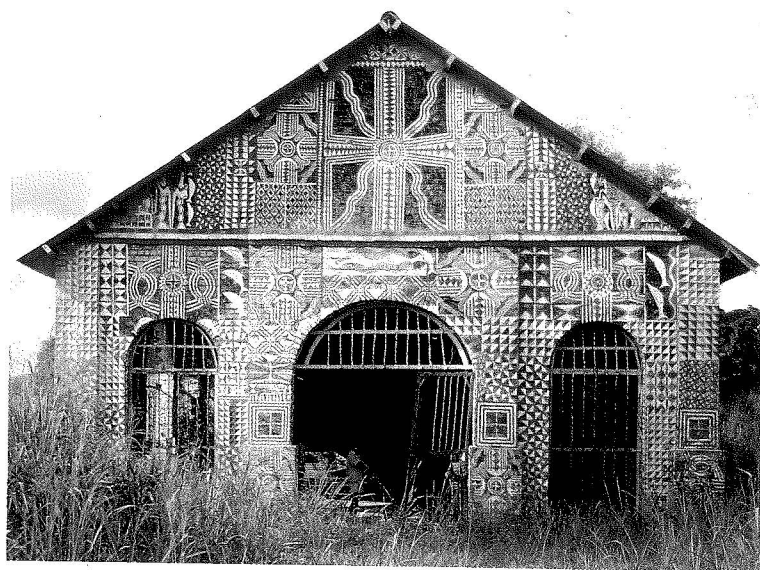
En toda la Costa Noroeste, los jefes, representantes de una “casa” o linaje, tenían a su cargo tanto la distribución del alimento y los bienes materiales como la celebración de las ceremonias del grupo de parentesco.

Ellos decidían las danzas que debían ser interpretadas y por quién, cuándo y dónde colocar un nuevo poste totémico; qué imágenes referentes a la historia del linaje debía presentar; cuándo debían elaborarse nuevas canciones o plegarias, o tallarse una nueva máscara, y cuándo debía celebrarse un *potlatch*.

En las ceremonias así llamadas, que normalmente se celebraban en invierno, el jefe que las convocaba repartía grandes cantidades de alimentos y todo tipo de objetos materiales entre sus invitados. Se establecía, así, una especie de competición en la ostentación de la riqueza que, de forma extrema, podía incluso llegar a la destrucción de los bienes. El *potlatch* era una institución clave en la redistribución de la riqueza y el establecimiento y reproducción de la jerarquía social.

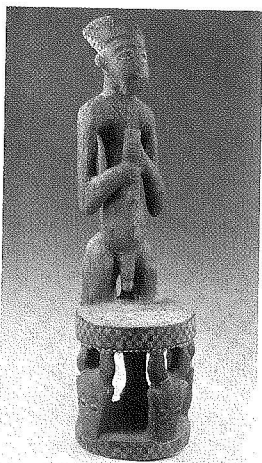
Como representantes de su casa, los jefes eran el nexo de unidad de los diversos componentes, espirituales y humanos, de la misma. Esa importancia se reflejaba no sólo en su rango social, sino también en el carácter exclusivo de sus vestidos y objetos, que simbolizaban su estatus.

El atuendo ceremonial de los jefes hacía de ellos una especie de paralelo viviente de los postes totémicos. Y, de hecho, cuando en un ritual un jefe intervenía en representación de su linaje, el bastón tallado que llevaba como portavoz, símbolo de su autoridad, era análogo al poste totémico de su casa.



136. Pinturas en la sala de justicia. Niangara, Mangbetu, Zaire. Encargadas por el gobierno del Estado Libre del Congo en 1903 para un arsenal, que se convirtió en sala de justicia en 1913. Adquirieron gran fama y fueron renovadas en 1930 por artistas de la aldea del jefe Ebikondo y posteriormente conservadas.

137. Trono real. Bamun, Camerún. Madera y cuentas de vidrio. Museum für Völkerkunde, Viena. Los tronos reales, con tallas y bellamente decorados, son bastante comunes en los reinos africanos. Naturalmente, son de uso exclusivo de los monarcas en los rituales y recepciones oficiales.



laba de forma tajante: “el ornamento es inseparable de la jerarquía”.

En África, mientras los dogon o los senufo eran granjeros, que producían sólo por encima del nivel de subsistencia y su organización social se basaba en linajes de parentesco, los distintos reinos de Zaire, o los de Benin o Bamun (en Camerún), por ejemplo, producían un amplio número de objetos suntuarios para uso exclusivo de los reyes y sus cortesanos y oficiales.

En los primeros casos, la medida del tiempo se articula con el mito, sin un orden cronológico, pero en los reinos, en los que “la cuenta” de los monarcas o dinastías era sumamente relevante, el tiempo se concibe en un sentido lineal y continuo, como en nuestra cultura.

Asociados con la dimensión ritual de la realeza divina, toda una serie de manifestaciones y objetos de gran valor estético se producen como signo de la jerarquía social de los grupos dominantes [136], y para su uso y disfrute exclusivo [137].

En toda África, las ceremonias en la corte entrañaban una puesta en escena marcada por la ostentación y el lujo. La música desempeñaba en ellas una función importante, y no es extraño encontrar los más diversos instrumentos musicales de gran plasticidad y belleza [138].

Hay que tener en cuenta, no obstante, que la música aparece también sin relación directa con la estratificación. Entre los pigmeos de la selva Ituri (Zaire), una cultura de pequeños grupos nómadas, la manifestación estética de mayor relevancia eran los

cantos colectivos para honrar a la selva, en la que se desarrollaba enteramente su vida.

Además de la relación ornamento-estratificación, es preciso señalar que también existen, más allá del ritual, momentos de “ocio puro” en los que se expresa el espíritu lúdico del ser humano.

En todas las culturas humanas aparecen músicas y canciones, danzas y objetos, asociados con el juego, cuya génesis el gran poeta y pensador romántico Friedrich Schiller situó en un universal “impulso a la forma”, común al que se desarrolla en el arte.

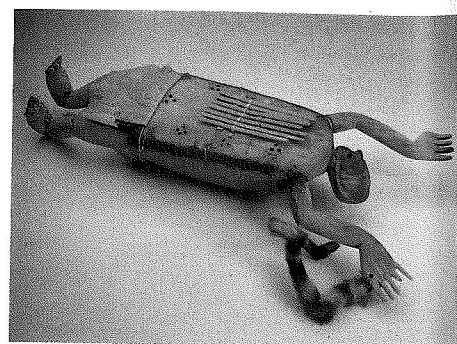
En algunos casos, se han producido confusiones notables entre “juego” y “ritual”. Por ejemplo, el llamado “juego de la pelota” entre los mayas era propiamente un ritual de bastante complejidad y relevancia. Y, en ocasiones, algunos objetos se han tomado como “juguetes” cuando no lo eran [134].

De cualquier forma, la existencia de juegos y de juguetes para la distracción y educación de los niños (y de los adultos), se documenta prácticamente en todas las culturas humanas.

Parece clara, en todo caso, la relación y afinidad entre el juego y el ritual: el juego exige una “seriedad” en su ejecución y seguir “unas reglas”, de modo similar a lo que sucede en las ceremonias de mayor transcendencia. Lo que ocurre es que se sitúa en un plano distinto de la vida, el de la diversión o el descanso.

Aun así, los juegos reproducen en una escala distinta los deseos, valores y símbolos fundamentales del grupo humano en que aparecen.

138. *Sanza* (instrumento musical). Azande, Zaire. Adquirido en 1914. Madera, tela de corteza, cola de animal y latón. American Museum of Natural History, Nueva York. El *sanza* es un instrumento tradicional muy extendido en África. En este caso tiene forma de mujer y la tela cubre una talla explícita de los genitales.

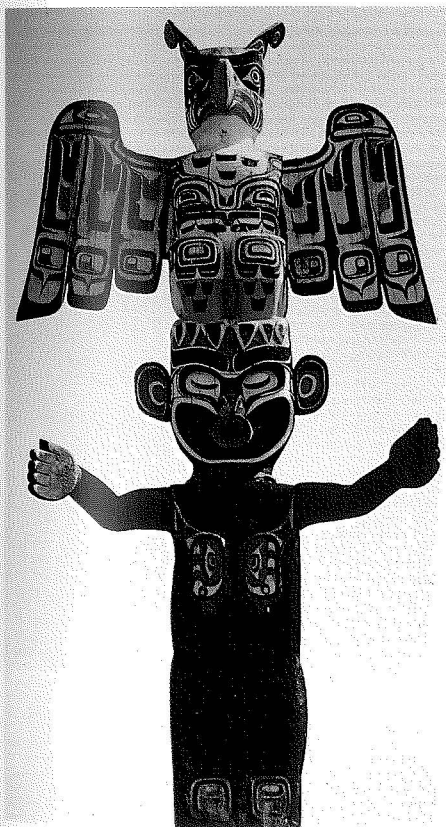


8. LAS EFIGIES

Junto a las máscaras y pinturas faciales, existe otro tipo de soporte de la evocación de lo ausente sumamente extendido en las culturas humanas. Me refiero a la producción de efigies: postes totémicos, estatuas, “fetiches”...

Los postes totémicos de las culturas de la costa noroeste del Pacífico [139] constituyen una forma de representación de efigies característica de esa región. Son tallas en madera, generalmente pintadas, en forma de columna, de gran altura, en las que se

139. Poste totémico kwakiutl. Cementerio de Alert Bay, Costa Noroeste, Norteamérica. Las figuras, antropomórficas o animales, de los postes totémicos constituyen una síntesis simbólica del linaje que lo erigía.



representan imágenes superpuestas de seres humanos, aves, y otros animales del mar o la tierra. La columna puede ser sólida o en parte hueca.

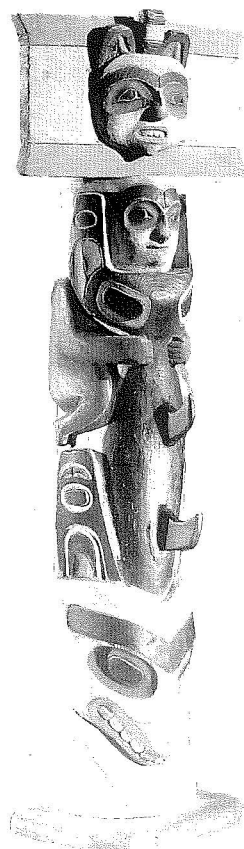
Las tallas se sitúan en la parte frontal, que se disponía mirando al mar y a los invitados que venían por él, constituyendo el centro de interés visual. La parte trasera se dejaba sin tallar. En sus formas más antiguas, los postes eran más pequeños y más simples. La introducción de herramientas de hierro contribuyó a la ampliación de sus proporciones y a que las tallas fueran haciéndose más complejas.

No se trata de “ídolos”, ni de asociaciones “mágicas” con los animales: las efigies representan la vinculación de una familia o segmento de parentesco con un “tótem”, una forma de significar mediante la figura de un animal la unidad del grupo. Los postes son una afirmación del rango y la fuerza del grupo al que representan. Se colocaban delante de la “casa del linaje”, donde se celebraban las ceremonias, y también en los cementerios [140].

Los postes constituían una síntesis de la historia del linaje. En el momento de ser erigidos se celebraban los rituales requeridos, en los cuales los invitados recibían hospitalidad y regalos, mientras que, en correspondencia, reconocían la legitimidad de los símbolos del poste. En la época de la recolección, también en un contexto ritual, se enumeraban los nombres de los antepasados y las posesiones y poderes derivados de ellos.

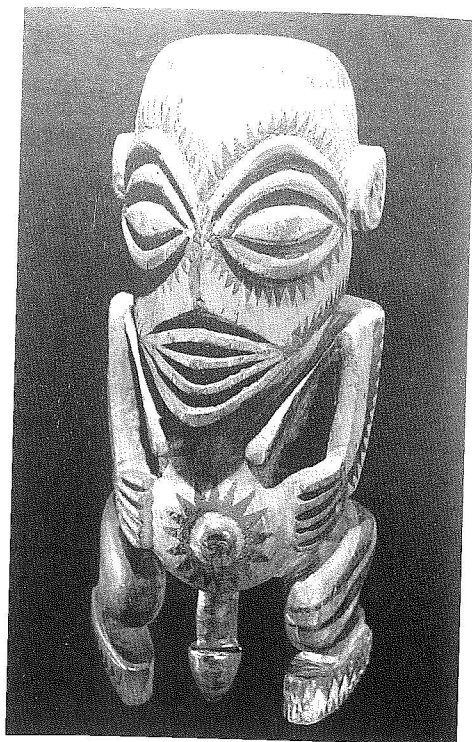
Los pueblos de Polinesia, expertos navegantes como los de la costa noroeste de América, construían canoas de gran perfección técnica. En las islas Cook, colocaban en su proa figuras de divinidades protectoras [141].

Las tallas y efigies en Polinesia guardan relación con la creencia en lo que llamaban *mana*: la esencia sagrada de las



140. Poste totémico kwakiutl. Cementerio de Alert Bay, Costa Noroeste, Norteamérica. Tallados y pintados sólo en la parte frontal, y orientados al mar, los postes totémicos eran una especie de “enseña” visual del rango e importancia familiares para los visitantes y extranjeros.

141. Efigie. Islas Cook. Madera pintada. Peabody Museum, Cambridge (Mass.). Figura que evoca a una divinidad protectora de los navegantes. Este tipo de efigies, relativamente comunes, se colocaban en la proa de las canoas: los pies están tallados hacia dentro para poderlas fijar mejor.



142. Efigie. Islas Cook, Polinesia. Adquirida a fines del s. XVIII. Madera. Museo Británico, Londres. No se sabe con certeza qué figura representa. El estilo es similar al de los dioses de los navegantes. El sexo explícito es, principalmente, una expresión de vitalidad.

cosas, que aumentaba con el éxito y decrecía con el fracaso. Todo, tanto los productos humanos como las cosas naturales, tenía un cierto grado de *mana* y también de *tapu* (de donde deriva “tabú”), el aspecto prohibitivo del *mana*.

En estas sociedades guerreras, los hombres representaban los aspectos positivos y sagrados. Eran, por ello, más *tapu* que las mujeres, que expresaban el lado profano del mundo, eran “no sagradas”, y en consecuencia tenían prohibidas toda una serie de actividades reservadas a los hombres, como la talla de efigies, o comer ciertos alimentos.

La representación de las divinidades principales presentaba un complicado simbolismo, según las doctrinas esotéricas de las castas sacerdotales [142]. En estas culturas polinésicas, fuertemente patriarcales, es importante advertir la representación explícita de los genitales y la figura desnuda de los dioses antropomorfos.

Pero es siempre absolutamente necesario tener en cuenta el contexto cultural específico. En África, la representación del cuerpo humano desnudo se restringe a las efigies de los antepasados, y es una forma de enfatizar su papel en la generación del grupo [143].

Como las máscaras, los postes totémicos y las estatuas son soportes de la evo-

cación. De ahí su vinculación con los antepasados y los rituales funerarios [144], o con seres sobrenaturales [145].

Es preciso no confundir la “evocación” con la “representación” de unos rasgos singulares; como afirma Thomas, “una talla que tiene características humanas no es necesariamente una ‘representación’ de un ser humano o un antepasado”.

La idea de “evocación” indica la encarnación, personalización o expresión de un antepasado a través de la efigie. Y supone, como contrapartida, que la talla es un contenedor físico en el que un antepasado o espíritu puede ser inducido a habitar en ciertas ocasiones.

En definitiva, a diferencia de las máscaras, las efigies excluyen “el efecto del disfraz” y, en mayor o menor medida, suponen una cierta “encarnación” de lo ausente en la materia (Guidieri).

No se quiere decir, lógicamente, que el antepasado o el espíritu sobrenatural “sean” físicamente la efigie que los representa. Pero sí que en esa representación quedan inscritos los signos de lo ausente representado.

143. Figura (anverso y reverso). Woyo, Zaire. Madera. Colección Gustave y Franyo Schindler, Nueva York. La representación de los cuerpos desnudos y los órganos sexuales se relaciona, en muchas culturas africanas, con la fuerza vital de los antepasados. Obsérvense, en la estatua, las escarificaciones y otros elementos de decoración corporal.





144. **Pareja de figuras.** Etowah, Georgia (h. 1400-1500). Mármol pintado. Georgia Department of Natural Resources.

Estas hermosísimas e impresionantes figuras fueron encontradas en una excavación arqueológica en 1962, en Etowah, Georgia. Formaban parte del ajuar funerario de una tumba de grandes dimensiones construida en un pozo.

Además de las efigies, se hallaron los restos desmembrados de cuatro individuos, palas de barro, cuentas de conchas, discos para las orejas de madera cubierta de cobre, puntas de proyectil hechas con cuernos y fragmentos de hojas de cobre (empleadas como adorno del cabello).

A pesar de que las estatuas pertenecen a un tipo bastante extendido en el sureste de EE. UU. (se conservan en torno a una docena de figuras sentadas similares del final de la época precolombina), no se posee ninguna información precisa acerca de su función.

¿Eran figuras de un culto especial o representaciones genéricas de los antepasados? A falta de datos precisos, se puede subrayar su evidente asociación con la muerte y los rituales funerarios.

En ese sentido, ponen de manifiesto el referente último de las funciones de evocación y encarnación que, en términos generales, desempeñan las estatuas.

Y que presentan dos correlatos de interés: el hieratismo, la inmovilidad, de algunos personajes en ciertos rituales: la imagen del hombre-estatua. Y, a la inversa, la imagen de la estatua viviente, que en nuestra tradición de cultura se remonta al mito de Pigmalión.

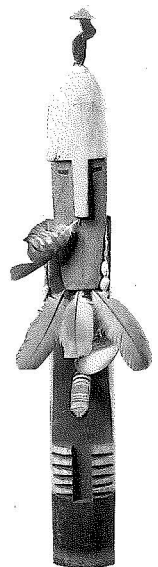
Hombre y mujer, las dos figuras evocan la humanidad en su conjunto. Sus posiciones y las bocas abiertas parecen estar relacionadas con alguna forma de plegaria.

Pero su mayor fuerza reside en los ojos protuberantes y abiertos. Con su mirada penetrante parecen estar alcanzando lo que a los vivientes se les escapa: la visión de lo invisible.

Los postes totémicos, las figurillas colocadas en las canoas, o el dios de la guerra zuni nos dan un indicio de una dimensión sumamente importante en relación con las efigies. Lo mismo que sucede con las máscaras, cuando las consideramos como objetos "exentos", independientes, las desligamos del lugar, del escenario en que cumplen su función.

Las estatuas suelen formar parte de altares, de espacios dedicados al culto de los antepasados o los dioses. Sólo muy recientemente se ha destacado con el suficiente énfasis este hecho, que implica la necesidad de una reformulación importante de las teorías sobre la escultura tradicional africana (y, por extensión, de la oceánica y la americana).

145. Dios de la guerra. Zuni. Suroeste de los EE. UU. Madera pintada y materiales diversos. Museum für Völkerkunde, Berlín. Las imágenes de los dioses gemelos de la guerra eran utilizadas en las ceremonias rituales de invierno. Después eran depositadas en altares cercanos a la morada montañosa de los dioses.



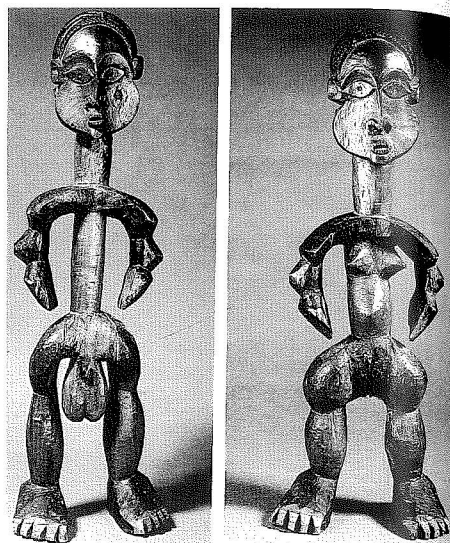
Es más, sólo a partir del Renacimiento, en el curso del proceso en el que la escultura se convierte en un arte autónomo (en buena medida por el impacto del descubrimiento de la estatuaría clásica), sólo entonces las estatuas se producen intencionalmente como representaciones independientes.

La famosa efigie de Palas Atenea, de Fidias, estaba destinada al templo, al Partenón. Y las estatuas cristianas, a lo largo de los siglos, han de ser “consagradas”, como forma de legitimar su función al ocupar distintos espacios sagrados.

Las efigies tradicionales no son objetos para “ser contemplados visualmente”. Aunque sus componentes estéticos son importantes, las efigies sirven para una finalidad específica, ligada con la evocación.

La finalidad puede estar relacionada con el culto de antepasados o dioses, con la protección del espíritu evocado (figurillas en las canoas, dioses tutelares), o con el poder (curación, hechicería...). En todos los casos, la efigie ocupa un espacio específico, de acuerdo con su finalidad.

Ese espacio puede ser tanto público como privado, abierto o secreto. Y también cambiante o efímero: las efigies en los rituales malanggan del norte de Nueva Irlanda, a las que ya me he referido, se producen especialmente para los ritos funerarios. Inter-



147. Pareja de figuras azande. Zaire (h. 1920?). Madera. Museo Británico, Londres. Se desconocen los propósitos precisos para los que fueron talladas. Podrían evocar la pareja primordial de ancestros, indicando los componentes masculino y femenino de la humanidad.

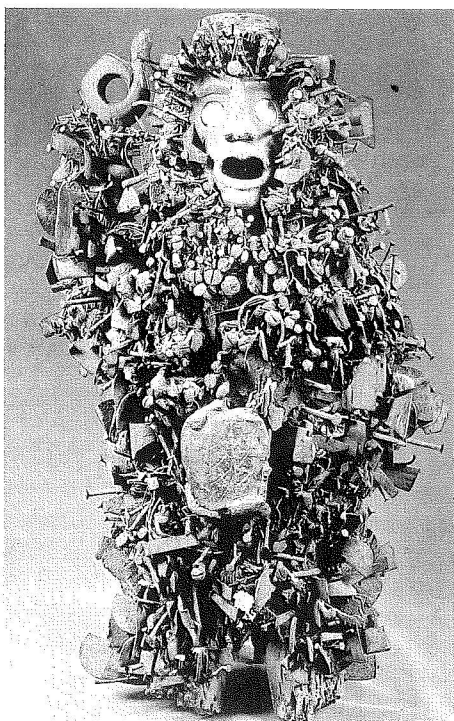
vienen como objetos de intercambio en las ceremonias y después se abandonan.

En las incursiones de los portugueses en la costa occidental de África, surgió durante los siglos XVI y XVII el término *fetisso*, derivado del portugués *feitiço*, y que daría lugar a nuestro actual “fetiche”, para nombrar a efigies y objetos supuestamente “adorados” por los nativos y con poderes “mágicos”.

Asociado en principio con las ideas medievales en torno a la brujería y el control de la sexualidad femenina, el término acabó convirtiéndose en una palabra genérica para designar un tipo particular de objetos. La derivación posterior “fetichismo” implica una dependencia, casi siempre de sentido sexual, respecto a los objetos.

La mayor parte de los objetos africanos llamados “fetiches” presentes en los museos fueron coleccionados entre 1870 y 1920. Los grupos de la cultura kongo (oeste del Zaire y norte de Angola) los denominan *minkisi* (plural) o *nkisi* (singular).

Las efigies de ese tipo, algunas realmente impresionantes [146], tenían como finalidad originariamente el ejercicio de algún tipo de poder (curación, castigo, adivinación, control social...), pero ese poder no podía ejercerse sin los materiales que lo activan y las personas que saben cómo usarlo.



146. “Figura de poder” yombe. Zaire. Madera y materiales diversos. Musée Royale de l’Afrique Centrale, Tervuren, Bélgica. Un *nkisi* o figura de poder es un dispositivo que sólo opera con una serie de elementos necesarios y cuando actúa sobre él una persona que sabe cómo desencadenar sus funciones.

Por una parte, el *nkisi* no es autónomo (la idea de sus propiedades “mágicas” es absolutamente simplista). Y por otra, tampoco “representa” ningún ser o entidad no material. Es como un dispositivo, un desencadenante de una serie de operaciones que van más allá de la efigie y requieren la incorporación de otros elementos: espejos, cristales, clavos, cabellos, ungüentos, sangre sacrificial...

Su poder dependía, además, de las reglas de abstinencia alimenticia y sexual que imponía a su propietario y a quienes se convertían en sus clientes. Si esas reglas se rompían, el *nkisi* quedaba profanado y volvía al estatus de un objeto inservible hasta que hubiera sido reconstituido con los rituales necesarios.

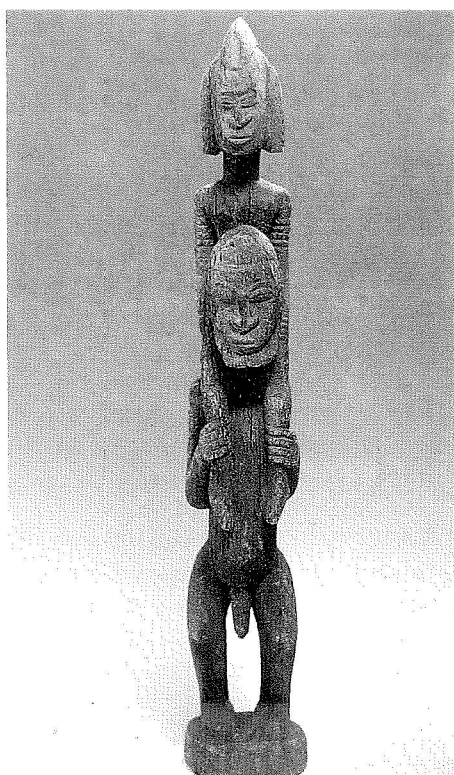
Aparte de este tipo de objetos, la mayoría de las efigies en África se asociaban con el culto a los antepasados o las divinidades, que con mucha frecuencia se superponían. El desdoblamiento de la imagen puede servir para mostrar la pareja primordial de ancestros, expresando gráficamente que la humanidad está compuesta de mujeres y hombres [147].

O también, como entre los dogon, para expresar la tutela de los antepasados-dioses y su unión con los hombres [148]. El sistema de creencias dogon está presidido por un triunvirato de dioses: Amma, el dios del cielo, que da la lluvia y la vida; Nommo, el dios del agua y Lebé, el dios de la tierra.

Los tres dioses están caracterizados por su ambigüedad: de ellos vienen tanto aspectos positivos como negativos. Como dios de las aguas abiertas, Nommo es el más temido de todos. No es el dios de las lluvias, ya que quien da y mantiene las lluvias es Amma, pero Nommo desciende del cielo a la tierra con las primeras lluvias. Es, por tanto, una figura de comunicación entre el cielo y la tierra.

Nommo era imaginado como una persona “rojiza”, y así también los hombres blancos. Se transformaba en cualquier cosa roja, frecuentemente algo peligroso. Una gran cantidad de espíritus familiares estaban asociados con él.

Como puede apreciarse, el sistema de creencias dogon, un pueblo de labradores, está íntimamente relacionado con su proceso vital y su ecosistema: la lluvia sobre la tierra es indispensable para el trabajo agrícola.



148. Figura de ancestro Nommo. Dogon, Mali. Madera, con restos de ungüento sacrificial. Musée Nationale, Mali. En este caso, el desdoblamiento de la imagen evoca la unión de los vivos y los antepasados, a través de la función mediadora de un espíritu: Nommo.

Las teorías tradicionales de los antropólogos sostienen que este tipo de efigies eran representaciones de los ancestros que se utilizaban, en los ritos sacrificiales, para rogar a los dioses. Con su sacrificio, Nommo obtendría del dios Amma la lluvia reparadora.

De este modo, las efigies dogon, situadas siempre en altares, asegurarían los lazos entre los vivos y los antepasados, capitalizando la fuerza vital de los difuntos.

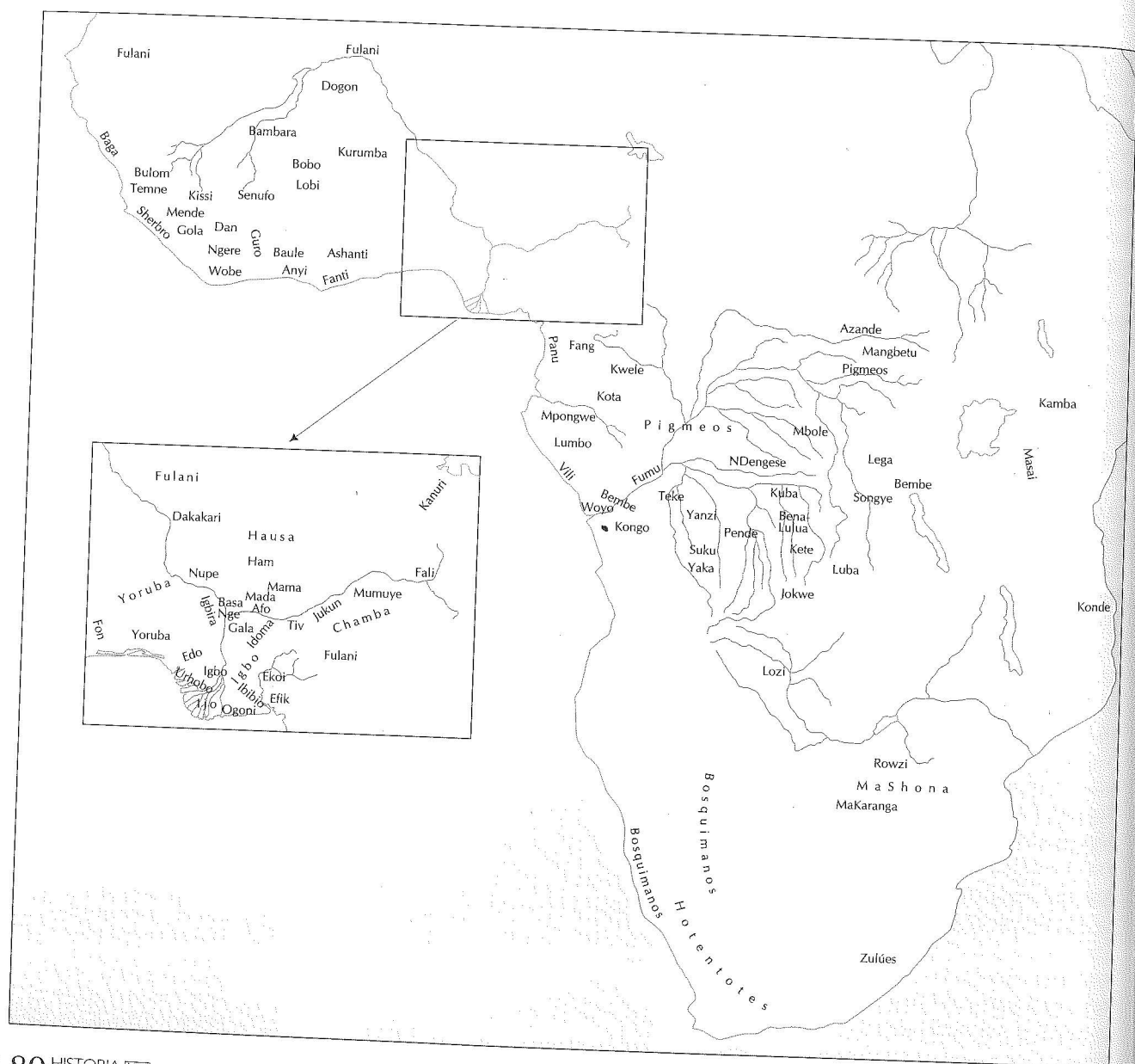
Se trata de un funcionamiento similar al de otras religiones africanas. Recientemente, sin embargo, se ha propuesto una teoría distinta: las figuras talladas no serían ancestros, sino representaciones de los vivos.

Las estatuas nunca han vivido. Son creadas y controladas por los vivos, que son quienes las hacen. Ejercen una función mediadora en el sacrificio y la plegaria, lo que explica su importancia y el secreto que las rodeaba hasta fechas recientes.

En cualquier caso, ya se represente al antepasado o a alguien vivo, está claro que los dogon en ningún caso confunden lo que la estatua evoca con la efigie. Eso sí, las estatuas aseguran la continuidad e insistencia de la plegaria de un modo que escapa a las posibilidades de las personas vivas. Como los dogon dicen, “¡uno no puede estar todo el tiempo arrodillándose y rezando en el altar, pero la estatua sí puede!”.

APÉNDICE

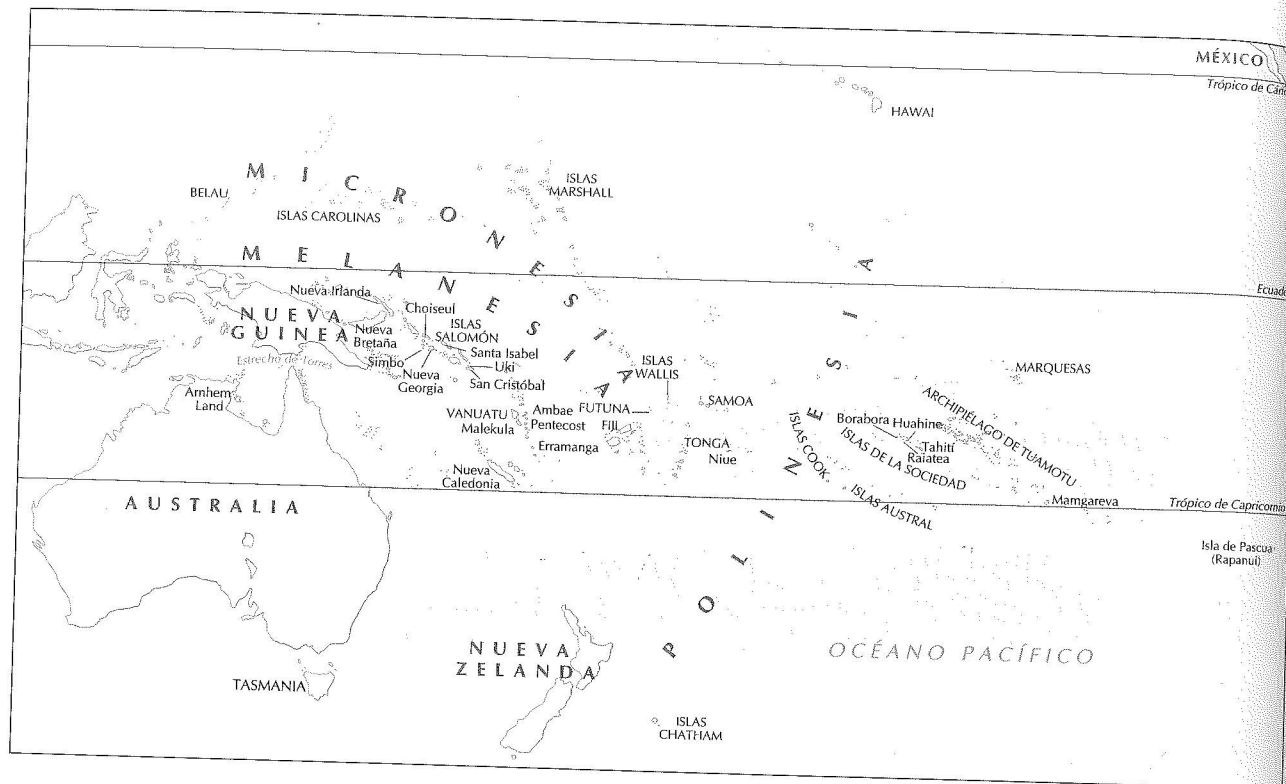
I. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS PRINCIPALES GRUPOS ÉTNICOS AFRICANOS.



II. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS PRINCIPALES GRUPOS ÉTNICOS NORTEAMERICANOS.



III. MAPA DE OCEANÍA.

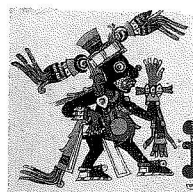


BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA FRANCH, J. *Arte y antropología*. Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- BERLO, J.C.; WILSON, L. A. (eds.) *Arts of Africa, Oceania and the Americas*. Selected Readings. Prentice Hall, Englewood Cliffs (N. J.), 1993.
- BOAS, F. *Arte Primitivo*. F.C.E., México, 1947.
- CARUANA, W. *Aboriginal Art*. Thames and Hudson, Londres, 1993.
- DELANGE, J. *Les Arts et Peuples de l'Afrique Noire. Introduction à l'analyse des créations plastiques*. Gallimard, París, 1967.
- EBIN, V. *The Body Decorated*. Thames and Hudson, Londres, 1979.
- GELL, A. *Wrapping in Images. Tatooing in Polynesia*. Clarendon Press, Oxford, 1993.
- GILLON, W. *Breve historia del arte africano*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- GOLDWATER, R. *Primitivism in Modern Art*. Revised and Enlarged edition. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1986.
- GUIDIERI, R. *Cargaison*. Seuil, París, 1987.
- GUIDIERI, R. *Chronique du neutre et de l'aurole. Sur le musée et ses fétiches*. La Différence, París, 1992.
- HASELBERGER, H. "Method of Studying Ethnological Art." *Current Anthropology*, Vol. 2, nº 4, octubre de 1961, pp. 341-355.
- JIMÉNEZ, J. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos, Madrid, 1986.
- JIMÉNEZ, J. *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Destino, Barcelona, 1993.
- KERCHACHE, J.; PAUDRAT, J.-L.; STEPHAN, L. *L'Art Africain*. París, 1988.
- KING, J. C. H. *Portrait Masks from the Northwest Coast of America*. Thames and Hudson, Londres, 1979.
- KREIDE-DAMANI, I. *Kunstethnologie. Zum Verstandnis fremder Kunst*. DuMont, Colonia, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, C. *La Voie des masques*. Edición revisada, aumentada y ampliada con "Tres excursiones". Plon, París, 1979. Tr. cast. Siglo XXI, México, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mirar, escuchar, leer*. Siruela, Madrid, 1994.
- MAQUET, J. *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*. Yale Univ. Press, New Haven y Londres, 1986.
- OCAMPO, E. *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Icaria, Barcelona, 1985.
- OTTEN, Ch. M. (ed.) *Anthropology and Art. Readings in Cross-cultural Aesthetics*. The Natural History Press, Garden City (N. Y.), 1971.
- RUBIN, W. (ed.) *"Primitivism" in 20th Century Art* (2 vols.) The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.
- THOMAS, N. *Oceanic Art*. Thames and Hudson, Londres, 1995.
- THOMPSON, R. F. *Face of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. The Museum of African Art, Nueva York, 1993.
- WEAVER JR., D. E. *Images on Stone. The Prehistoric Rock Art of the Colorado Plateau*. The Museum of Northern Arizona, Flagstaff, 1984.
- WILLETT, F. *African Art*. Thames and Hudson, Londres, 1971.

EL ARTE PRECOLOMBINO

José Alcina Franch



La tradición quiere que la enorme riqueza cultural y artística que comprende un continente de la extensión y complejidad del americano se trate de manera unitaria y breve, lo que lleva inevitablemente o bien a una esquematización y abreviación indebida de los temas o a una selección de los problemas. Las páginas siguientes no deben engañar al estudiante haciéndole pensar que la realidad es tan simple. No podría ser de otro modo: cuarenta mil años de historia, más de dos mil lenguas diferentes, centenares de nichos de adaptación ecológica, no podrían conducir a otra cosa que a un alto grado de heterogeneidad cultural y, por consiguiente, artística, que reflejaban, además, la práctica totalidad de situaciones en la evolución cultural global: bandas, tribus, cacicazgos o jefaturas y estados.

Para que podamos resumir brevemente esa enorme variedad artística y cultural deberemos utilizar criterios tempo-espaciales que limiten la secuencia temporal y el territorio. La práctica ha hecho que entre otras muchas se puedan perfilar las siguientes áreas culturales: a) Mesoamérica, que comprende gran parte de México, Guatemala, Belice, Honduras y El Salvador; b) Área intermedia: Centroamérica, Antillas y norte de Suramérica; c) Área andina, que comprende el territorio costero y el altiplano de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia y partes de Argentina y Chile. Las más importantes culturas y creaciones artísticas se concentran en esas áreas; pero no podemos desconocer que hay otras muchas regiones donde también se desarrollaron culturas de gran interés: Ártico y Subártico; costa del noroeste de Norteamérica, California, Grandes Llanuras y suroeste y sureste en los Estados Unidos; área amazónica, Chaco, Pampas y Patagonia en Suramérica.

La secuencia histórico-cultural se suele subdividir en cuatro grandes etapas o periodos: 1) Lítico o Paleolítico; 2) Formativo o Preclásico; 3) Clásico, y 4) Posclásico. Como ocurre en el resto de los continentes, el periodo lítico (40000-5000 a.C.), que representa la mayor duración, es el que ofrece menos muestras de arte. El Formativo, Neolítico o Preclásico (5000 a.C.-200 d.C.) representa el nacimiento de la agricultura y de la civilización. Por una parte hay que destacar el arte aldeano de los primeros agricultores, tanto en el valle de México como en la cuenca del Guayas y en la costa del Pacífico (Ecuador), y por otra hay que señalar el nacimiento casi simultáneo de las dos primeras civilizaciones de América: la olmeca en México, y la Civilización Chavín en Perú. El periodo clásico, que abarca casi un milenio tanto en Mesoamérica como en el área andina, representa el momento de mayor esplendor artístico y cultural de la América precolombina. En Mesoamérica hay que destacar la Civilización Teotihuacana, en el centro de México, la Cultura Zapoteca en el valle de Oaxaca y la Civilización Maya en las cuencas de los ríos Usumacinta y Motagua, así como en la región del Petén, en Guatemala. El clasicismo andino tuvo su máximo desarrollo en la región costera con la Civilización Mochica y la Cultura Nazca, mientras en el altiplano, Tiahuanaco, junto al lago Titicaca, representaba un centro artístico y cultural de primera magnitud. Finalmente, el periodo posclásico, con una duración aproximada de medio milenio, representa una etapa en la que se renueva la sociedad y la política desarrollándose civilizaciones en las que lo militar y lo comercial tienen especial relevancia: el Imperio Tolteca o los reinos mixtecos en el centro de México, la época maya-tolteca en Yucatán y el Imperio Wari en los Andes conducirán, al final de este periodo, a la constitución de dos verdaderos imperios: el de los aztecas en México y el de los incas en el Perú.

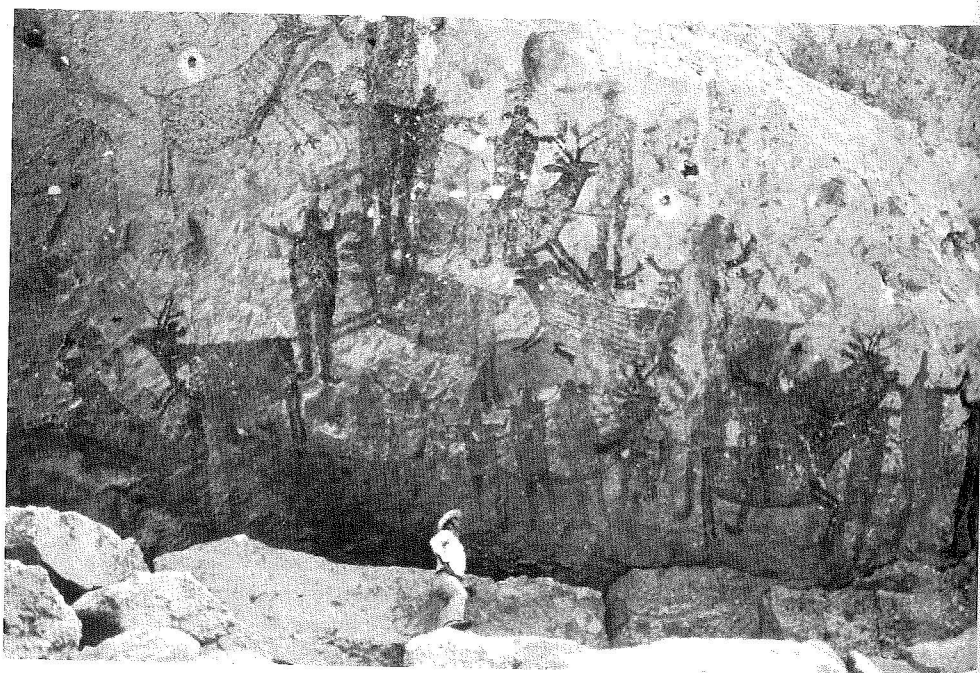
I. EL ARTE DEL PALEOLÍTICO AMERICANO

El progreso experimentado en el estudio del arte rupestre americano en los últimos treinta años ha sido extraordinario. Desde los estudios pioneros de Osvaldo F. Menghin y Pedro Bosch Gimpera en los años cincuenta y sesenta hasta la actualidad el número de conjuntos pictográficos ha ido aumentando a un ritmo creciente. Aunque son muchas las monografías, los libros de Pilar Casado (1990) y de J. Schobinger y C. J. Gradin (1985), así como el de Susana Monzón sobre el *Arte Rupestre sudamericano* (1987) sintetizan muchos de los hallazgos continentales cuyos principales focos se agrupan en cuatro áreas: Baja California, Brasil, Andes centrales y Patagonia.

Tras el estudio pionero de Barbro Dahlgren y Javier Romero (1951) acerca de la riquísima pintura rupestre de la península de Baja California en el que los autores proponían como temas principales los espantajos, cardones y bicolores, hoy contamos

con un amplísimo catálogo de más de un centenar de localidades agrupadas en tres secciones: la sierra de San Borja, las sierras de San Juan y San Francisco y la sierra de Guadalupe. Aunque el conjunto conocido más famoso era el de la Cueva de San Borjita, hoy pueden mencionarse otros muchos, entre los que Cueva Pintada [149] es posiblemente uno de los más extensos. Este abrigo situado en la sierra de San Francisco incluye representaciones de extraños hombres pintados medio cuerpo en rojo y la otra mitad en negro que se superponen a cérvidos y aves, muy comunes en esa región. Un reciente proyecto de investigación a cargo de un equipo de arqueólogos catalanes pretende aclarar el significado, la cronología y otros enigmas que aún guardan, con celo, estas pinturas.

Lo que podríamos llamar la provincia de arte rupestre del Brasil se ha dado a conocer en los últimos quince años, lo que unido a un "sistema descriptivo y clasificatorio



149. Pinturas rupestres de la Cueva Pintada (sierra de San Francisco, Baja California, México). Estos ciervos y antropomorfos son un típico ejemplo de los rituales propiciatorios realizados por los cazadores de esa región.



150. Representación de negativos de manos en Río de las Pinturas, Comodoro Rivadavia, Argentina (h. 7300 a.C.). Pinturas semejantes a éstas se hallan en multitud de lugares del mundo.

un tanto extraño y, por momentos, confuso”, así como a algunas dudosas determinaciones cronológicas, aconseja no entrar en detalles. De este conjunto de hallazgos, muy abundantes en la actualidad, habría que destacar la “Tradición Nordeste” (Rio Grande do Norte), la “Tradición Planalto” (Minas Gerais) o la “Tradición San Francisco”, en las que abundan las representaciones zoomórficas como la de un posible toxodonte y escenas de caza. Hay que mencionar, por último, el conjunto del Parque Nacional de Siete Ciudades (norte de Piauí), en el que abundan las representaciones de carácter abstracto.

En el área de los Andes centrales hay que destacar uno de los hallazgos más importantes de todo el continente: el de la Cueva de Toquepala (Moquegua, Perú), para la que existe una fecha radiocarbónica no asociada de 7630 a.C. Las representaciones de hombres y animales, que son de gran tamaño, recuerdan especialmente el estilo naturalista de las pinturas rupestres del Levante español. Según Jorge C. Muelle, “el carácter mágico de las pinturas del paleolítico, reconocido para la mentalidad del cazador, no falta en las representacio-

nes parietales de Toquepala... Hay animales heridos caídos: uno que corre perseguido tiene un dardo clavado en el lado posterior derecho y los hombres que lo siguen llevan máscaras de animales”.

La última gran región de arte rupestre del continente es la que dio a conocer Osvaldo F. Menghin en los años cincuenta. Este autor distinguía siete estilos, el más antiguo de los cuales sería el de “negativos de manos y pies” [150]. En el estilo de “escenas”, que parece posterior al de “negativos” (h. 8000 a.C.), se representan temas de caza; el estilo de “pisadas” utiliza simultáneamente pintura y grabado y en él se representan huellas de animales como el puma, el guanaco, el avestruz o el ñandú y líneas onduladas que cabe interpretar como huellas de serpientes. Hay además signos geométricos y esquemáticos de carácter simbólico, como líneas, cruces, círculos, rectángulos, escaleras, etc. Los estilos de “paralelas” y “grecas” se relacionan, según Menghin, con la Cultura Barreales. Finalmente, el estilo de “miniaturas” sería comparable con el de los diaguitas y el de “símbolos complicados” se habría desarrollado desde el año 500 d.C.

2. EL ARTE OLMECA Y LOS ORÍGENES DE MESOAMÉRICA

En este apartado y en el siguiente vamos a ocuparnos del arte en el periodo que denominamos ordinariamente Neolítico o Formativo y de los comienzos de las civilizaciones Olmeca y Chavín (3000-400 a.C.) en Mesoamérica y los Andes. En el caso de Mesoamérica las secuencias más importantes se concentran en el valle de México, Tlaxcala, Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Tabasco, occidente de México y Guatemala.

Si en las fases más antiguas —Zohapilco (2500-2000) y Nevada (1400-1200)— la organización político-social no sobrepasa el nivel tribal, es en la fase Ayotla (1200-1000) cuando en el valle de México se aprecia un importante desarrollo en la jerarquización social, propio de las jefaturas, al tiempo que domina el complejo “santuario-mercado-festival”, es decir, la convergencia de intereses económicos con el culto religioso y los festivales de redistribución. Muchas de las “figurillas” descubiertas en Tlatilco o Tlapacoya

aluden a los festivales (danzantes; músicos tocando el tambor, la ocarina o el *omechi-cahuastli*; contorsionistas y acróbatas), al tiempo que otras representarían a verdaderos chamanes o sacerdotes con atuendos cada vez más complicados.

Uno de los elementos más comunes y de una significación estrictamente sagrada es la máscara, que solía enterrarse junto al cuerpo de su dueño, pero nunca sobre el rostro. Puede pensarse que algunas de estas máscaras fuesen de uso exclusivo de hermandades, grupos de mimo o sociedades de danza, o bien que sirviesen para oradores o bufones [151].

En la tradición del México central, desde el Formativo o Preclásico encontramos una larga serie de emblemas y símbolos que constituyen una verdadera escritura referida a cuestiones religiosas y de la cosmovisión: flor de cuatro pétalos, quintero o emblema de cinco puntos, mano humana, serpiente con plumas, etc. Según Joralemon, dichos signos se refieren a dioses bien formalizados: el dragón polimorfo, el reptil con atributos felinos, el pájaro mítico y el monstruo alado con lengua bífida, el enano antropomorfo, el dios hombre-jaguar, etc. Aunque los mismos signos han sido interpretados de manera diferente por otros autores, cabría pensar que nos hallásemos ante un lenguaje complejo con elementos gramaticales de carácter metafórico que harían más difícil la interpretación.

La Civilización Olmeca

En el periodo a que nos referimos la más importante de las culturas conocidas es la Civilización Olmeca, cuyo estilo artístico cubre una extensa región. Los descubrimientos acumulados en los últimos años, especialmente en la región de Guerrero, hacen difícilmente sostenible, o al menos dudosa, la existencia de una “expansión” olmeca; parece,

151. Cabecitas antropomorfas del Preclásico Inferior (fila 1), Medio (filas 2 y 3) y Superior (fila 4), según Piña Chán (h.1500-100 a.C.). Estas cabecitas aparecen por millares en los cementerios y otros yacimientos de esta época en el valle de México.

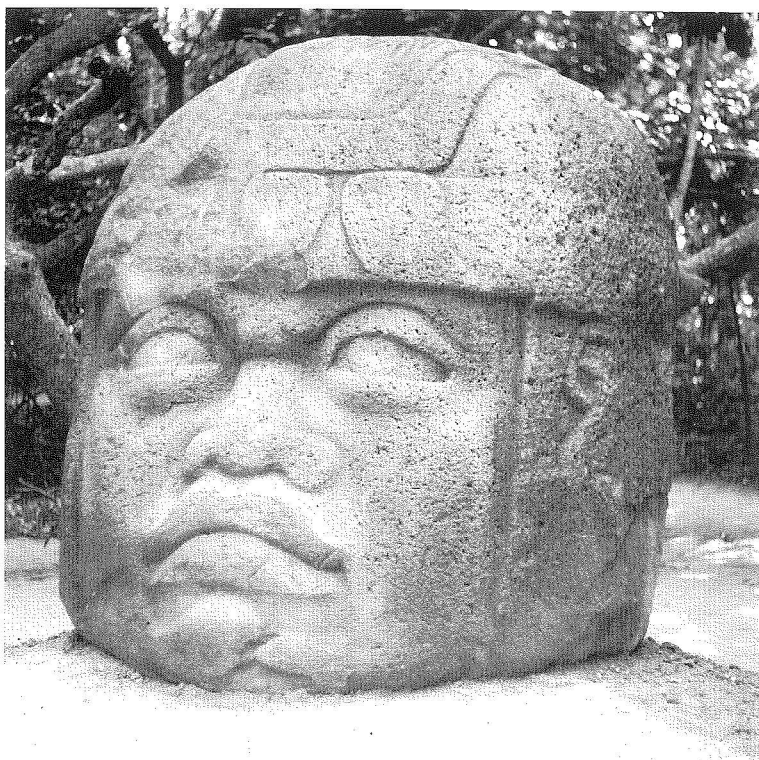
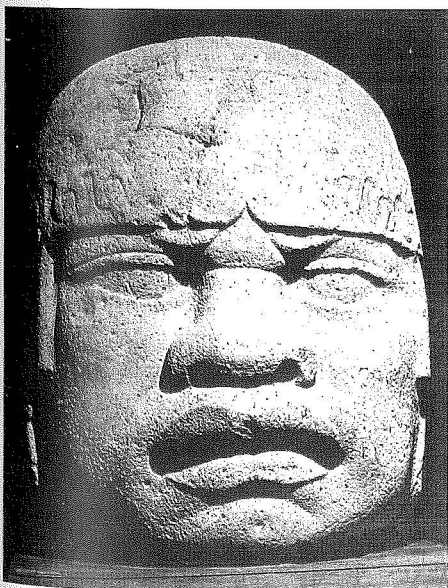


por el contrario, que la evolución social y política que se da simultáneamente en los valles de México y de Oaxaca, o en territorio guerrerense y en la costa del Golfo, viene a cristalizar en esta última región, donde aparecen los primeros “centros ceremoniales”—La Venta, San Lorenzo, Tres Zapotes—con escultura monumental, altares y estelas.

De las realizaciones artísticas olmecas, lo más destacable es, sin duda, la escultura y el relieve. Las esculturas olmecas más notables y famosas son las cabezas colosales, de las cuales se conocen catorce ejemplares [152, 153]. De proporciones gigantescas (hasta tres metros de altura y diez toneladas de peso), representan rostros de apariencia negroide con ancha nariz, gruesos labios y ojos abotagados que se cubren con un casquete ajustado que cae por los lados. No siendo representaciones de divinidades, ya que carecen de rasgos simbólicos, podrían representar “cabezas de linaje” o de “antepasados”, lo que en una sociedad organizada políticamente como una “jefatura” tendría plena justificación.

El arte olmeca ofrece la particularidad de proporcionar dos estilos aparentemente contradictorios: de una parte, un estilo sumamente realista como el que presentan, por ejemplo, las cabezas colosales ya mencionadas; por otra, un estilo sumamente

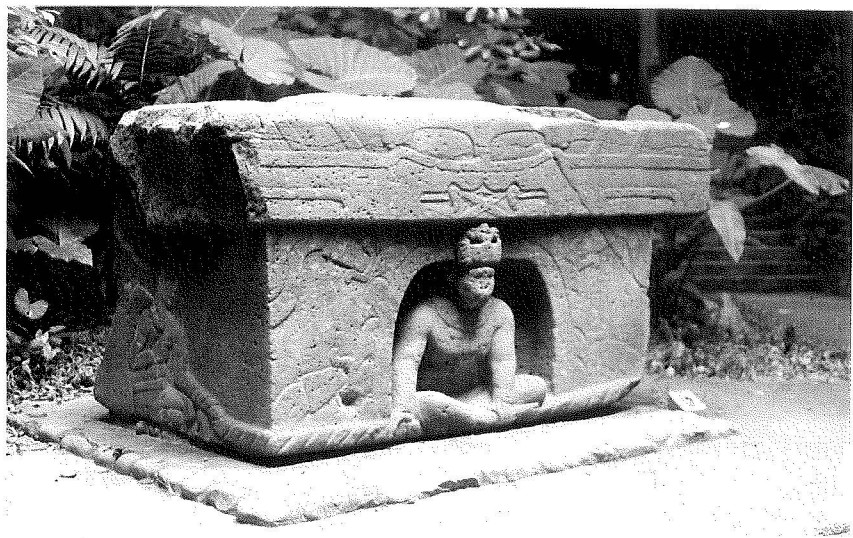
152. Cabeza colosal n° 5, del yacimiento de San Lorenzo Tenochtitlan, Tabasco, México (h. 1500-800 a.C.). Se conocen catorce ejemplares de estas gigantescas cabezas olmecas.



abstracto, hasta el extremo de parecer “glífico”. Como rasgos típicos del arte olmeca, especialmente en lo relativo a las representaciones antropomorfas, tendríamos que destacar la llamada “boca olmeca” y la hendidura en forma de V o “muesca olmeca”, que aparece en los cráneos de ciertos personajes mitológicos representados en diferentes tipos de hachas ceremoniales.

Además de las cabezas colosales y de las imágenes antropomorfas mencionadas, hay otras de corte “realista”, generalmente en posición sedente, que en ocasiones adoptan la actitud de un “escriba” a la manera egipcia o tienen sobre el regazo la figura de un niño divinizado, un cetro o un cilindro, o una caja sagrada. Todas estas esculturas, que junto con las cabezas colosales han sido analizadas formalmente por la investigadora mexicana Beatriz de la Fuente, son de una perfección difícilmente alcanzable por el arte de otras culturas mesoamericanas. Sin embargo, la obra maestra de esta serie de figuras humanas sedentes posiblemente sea la escultura que se conoce con el nombre de *El luchador*, procedente de Santa María Uxpanapa (Veracruz), que representa a un hombre barbado con las piernas y los brazos doblados, dando la impresión por la torsión de todo el cuerpo que se halla realizando un gran esfuerzo físico.

153. Cabeza colosal n° 1, del yacimiento de La Venta. Parque Nacional de Villahermosa, Tabasco, México (1000-400 a.C.). Estas esculturas podrían representar a los antepasados.



154. Altar n° 4 de La Venta (1000-400 a.C.).
Parque de Villahermosa, Tabasco, México.

El Altar n° 4 de La Venta es, sin duda, una de las obras maestras del arte olmeca. Desde un punto de vista formal, esta pieza escultórica es una de las primeras que define la función y el significado del “altar” como un elemento escultórico y religioso de primera magnitud, en los llamados “centros ceremoniales”; sin embargo, el ejemplar que comentamos tiene mucho más valor desde el punto de vista de su significado mitológico. Hay que decir en primer lugar que el mito que en él se reproduce viene a repetirse de manera más o menos parecida en el Altar n° 5 de La Venta y en el Monumento n° 14 de San Lorenzo. Nos encontramos por una parte con el rostro de un ser monstruoso, al que podríamos designar genéricamente como el “monstruo de la tierra”, que se halla grabado sobre el frente principal del altar y cuya boca se transforma en un nicho. De ese nicho, es decir, de las fauces del “monstruo de la tierra” emerge un personaje —sacerdote o cacique— sentado con las piernas cruzadas a la manera india y que sujeta con las manos una gruesa cuerda que recorre el borde inferior del “altar”. Este personaje parece emparentado con otras esculturas exentas que simplemente apoyan sus manos en el suelo o sostienen en sus brazos a una divinidad infantil, como en el caso del Altar n° 5.

Hay un segundo personaje en altorrelieve en uno de los lados del “altar” cuyo significado no está muy claro, pero que se halla conectado al simbolismo de la cuerda. En conjunto, desde mi punto de vista, este “altar” representa a la divinidad que conecta el mundo celeste y el inframundo a través de la boca de la cueva que es, a la vez, vagina y matriz del mundo. Esa boca-cueva que presenta el labio superior curvado a la manera del llamado “mostacho” de Tláloc es el lugar del nacimiento, del “descenso” y, por lo tanto, también de la muerte, ya que el morir y el nacer se consideran un mismo hecho en las religiones mesoamericanas; sin embargo, la cuerda, que también está ligada al nacimiento —especialmente en el mundo maya—, y la conexión con las figuras que llevan un dios-niño en los brazos parecen relacionar este conjunto mítico-escultórico con el nacimiento de los hombres o de los dioses.

Los altares constituyen un tipo escultórico absolutamente original y cuyo uso se prolongará a través del tiempo, especialmente en las ciudades mayas. Se trata de grandes bloques de piedra de forma prismática en cuyos laterales hay escenas realizadas en alto y bajo relieve. En muchos de estos altares, como en el número 4 de La Venta, se representa una figura sedente surgiendo de una cueva [154]. En el campo de la gran escultura hay que mencionar,

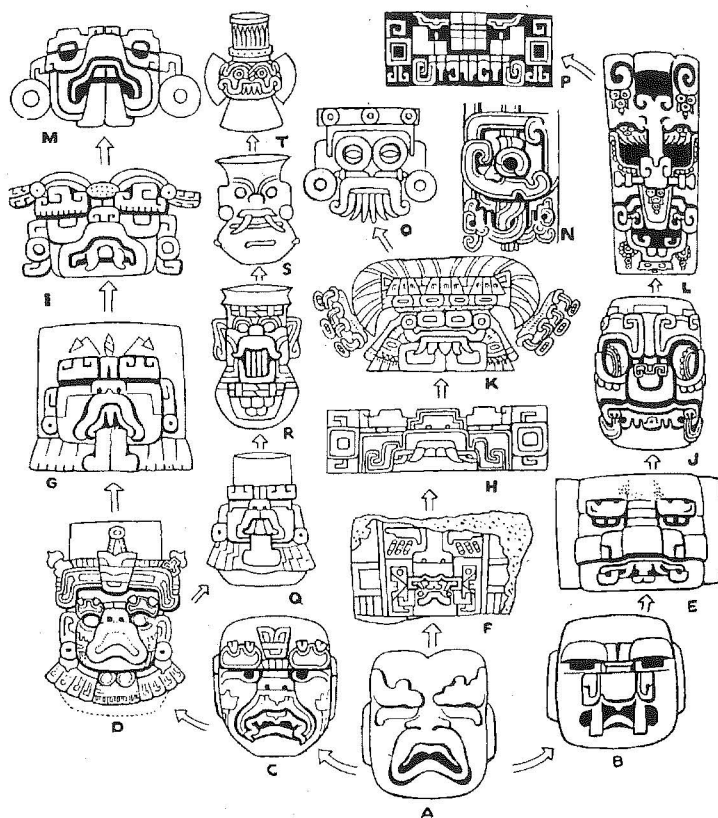
finalmente, las estelas que, al igual que los altares, serán profusamente utilizadas en el área maya. Las que se conocen de Tres Zapotes, Cerro de las Mesas, La Venta, El Baúl, Izapa y otros lugares representan personajes con vestidos y adornos sumamente complicados que componen escenas posiblemente míticas de muy difícil interpretación, aunque no puede descartarse la posibilidad de que se trate de representaciones realistas.

La iconografía olmeca

De los estudios iconográficos más recientes se desprende que muchas de las imágenes que pueblan el mundo escultórico olmeca corresponden a personajes míticos o a verdaderas divinidades, muchas de las cuales se incorporarán al panteón mesoamericano, desarrollándose o perfilándose completamente en épocas posteriores o en culturas muy específicas. En concreto, la cabeza de estilo draconiano, con “boca olmeca”, grandes colmillos de jaguar, “muesca olmeca” y adornos superciliares parece ser el origen de la cabeza del dios de la lluvia —Tláloc, Chac, Cocijo o Tajín— que adquiere particularidades estilísticas, según la cultura regional en que aparece [156].

Otra forma mítica de frecuente aparición en el arte es el “enano aunucoide” o niño divinizado que aparece en brazos de un rey-sacerdote o de un personaje antropomorfo adulto. No menos interesante es la presencia de determinados rasgos típicos —párpados cerrados y banda ocular vertical— que podrían significar la aparición de una divi-

155. Hacha del tipo “Kunz” (1500-400 a.C.). Jadeíta. American Museum of Natural History, Nueva York. Los artistas olmecas alcanzan su mayor grado de abstracción en el arte de las hachas.



156. Cuadro evolutivo de la máscara del jaguar en los dioses de la lluvia Chac, Tajín, Tláloc y Cocijo, según Miguel Covarrubias. Estos dioses se cuentan entre los más antiguos e importantes en el panteón mesoamericano.

nidad antecesora de Xipe. Aún habría que mencionar, por último, las abundantísimas hachas ceremoniales, entre las que destaca el *Hacha Kunz*, en la que lo más representativo es un rostro con caracteres draconianos y el cuchillo que lleva en las manos [155].

Todo ello, junto con el desarrollo de formas arquitectónicas de carácter templario y enterramientos con grandes monolitos, define con mucha precisión la existencia de un sistema religioso muy desarrollado que implicaría una organización política de carácter estatal, más que un señorío o cacicazgo, con el correspondiente cuerpo sacerdotal del que seguramente formaba parte el soberano. Divinidades como el dios-jaguar, el dios-niño o enano con la cabeza hendida, el dios gordo o rechoncho, el dios viejo o dios del fuego; objetos sagrados como las cajas de piedra o los altares donde se representan ya escenas mitológicas; antepasados sacralizados o cabezas de linaje míticas o reales: todo está directa o indirectamente relacionado con “lo sagrado”. Aun las esculturas más realistas tienen, casi siempre, algún signo o detalle que las liga al mundo de lo religioso: el cetro o bastón ceremonial, el niño en los brazos, etc. Muy pocas de estas esculturas representan a seres humanos ordinarios.

3. EL ARTE CHAVÍN Y LOS ORÍGENES DE LA CIVILIZACIÓN ANDINA

Al igual que en Mesoamérica, el área andina ofrece varios focos importantes de creación artística en la costa ecuatoriana —Valdivia, Machalilla y Chorrera— y en el interior —Cotacollao— con varios centros tempranos en el área andina central —Huaca Prieta y Kotosh— y una gran civilización prístina, la Civilización Chavín, que cubre una gran parte del territorio de los Andes centrales.

El Formativo ecuatoriano

La Cultura Valdivia (h. 3500 a.C.), que se localiza en la costa del Guayas (Ecuador), constituye, con Monsú y otros lugares de Colombia, el foco más antiguo de la cerámica en América. El núcleo principal de lo que podemos llamar el arte valdivia lo constituyen las llamadas “Venus” [157], figurillas femeninas que aparecen abundantemente en todos los yacimientos de esta cultura. Estas “Venus” suelen ser sólidas y en todas destacan los senos y la región púbica, aunque del conjunto sobresale la cabellera que puede ser pulida o haberse realizado con incisiones. El mayor problema aún no resuelto es el de la función de estas “figurillas”. Algunos autores han sugerido

que podrían haberse empleado por parte de los chamanes para curaciones diversas; es posible, también, que hayan sido usadas en rituales propiciatorios en relación con la agricultura, aunque no hay que descartar la posibilidad de que hayan estado relacionadas con el uso de ciertas drogas como la coca, o para la inhalación de alucinógenos.

Los desarrollos posteriores a la Cultura Valdivia —fases Machalilla y Chorrera (1500-500 a.C.)— profundizan y amplían muchas de las características de aquella, alcanzándose con Chorrera lo que se ha definido como primer horizonte pan-ecuatoriano. Hay que destacar en el terreno de la creación artística las “figurillas” de “tipo Mate” que destacan por su belleza de carácter clasicista [158, 159].

Las culturas serranas equivalentes a las mencionadas son las de Cotacollao (1700-500 a.C.), cerca de Quito, y Cerro Narrio (2000 a.C.), cerca de Cuenca. Cotacollao representa un conjunto aldeano situado en la costa, de organización más simple que el conjunto de Real Alto de la Cultura Valdivia. Las decoraciones geométricas en las abundantes muestras de cerámica pueden interpretarse como representaciones muy abstractas de la serpiente y el felino, lo que relaciona a esta cultura, como a la de Valdivia, con la Civilización Chavín. En cuanto a las “figurillas”, no es mucho lo que se puede decir, ya que son muy escasos los ejemplares conocidos.

El Formativo peruano

En la región del Alto Amazonas varios autores han descubierto y estudiado un conjunto de culturas entre las que cabe destacar las de Tutiscanyo y Kotosh. La creatividad artística de la Cultura Tutiscanyo (2000-1300 a.C.) se concentra en la decoración zonal de la cerámica, en la que se distinguen “greas escalonadas” y la que posiblemente sea la imagen más antigua de un felino, que es el tema dominante en los Andes centrales.



157. Las “Venus” de Valdivia. Estas figurillas de cerámica que representan mujeres desnudas, pertenecientes a la Cultura Valdivia, en Ecuador (3400 a.C.), pudieron ser empleadas en rituales de carácter agrícola.

La Cultura de Kotosh Waira-Jirca (1800-1300 a.C.), en la cuenca del río Huánuco, ha proporcionado notables evidencias relativas a la evolución del pensamiento religioso y la expresión artística. El famoso Templo de las Manos Cruzadas, con decoración modelada en arcilla es, indudablemente, el ejemplo más antiguo del uso de la escultura o el modelado en la decoración de un monumento arquitectónico. Por otra parte, la decoración de la cerámica de esta etapa de Kotosh representa uno de los casos de mayor complejidad técnica y artística, lo que implica la fusión de varias tradiciones cerámicas en este foco cultural de la cuenca del Huánuco en el II milenio a.C.

El yacimiento de Huaca Prieta, en el valle de Chicama, junto a la costa del Pacífico, excavado por J. B. Bird en 1946-47 y cuyo informe definitivo ha sido publicado recientemente, representa un centro precerámico (3100-1300 a.C.) en el que se ha descubierto una importante cantidad de ejemplares textiles en los que, junto a diseños de carácter geométrico de difícil interpretación, aparecen notables representaciones que se popularizarán sobre todo en el arte de Chavín, tales como el cóndor, diferentes tipos de serpientes, figuras antropomorfas, etc.

La Civilización Chavín

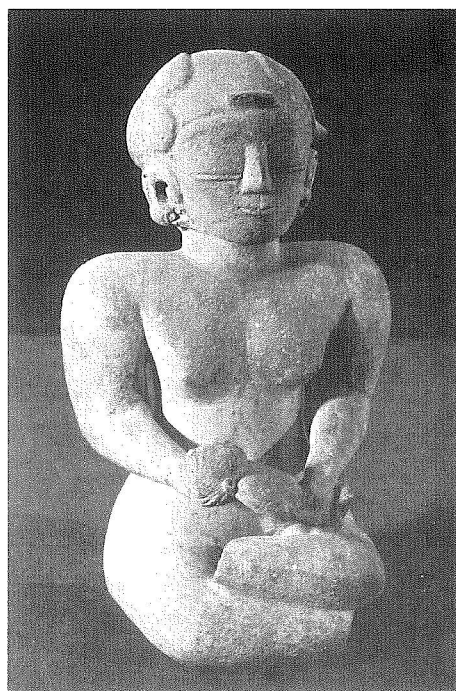
Trataremos, por último, de una civilización que representa un fenómeno semejante al de la Civilización Olmeca en Mesoamérica: se trata de la Civilización Chavín, que constituye el primer gran horizonte de la secuencia cultural del área andina central y representa el momento más importante de los procesos de evolución artística y religiosa que estudiamos en estas páginas. En la actualidad, tras los estudios más recientes de varios autores, podemos ordenar la secuencia cerámica de Chavín en cuatro fases: "Urubarrú" (1200-800 a.C.); "Ofrendas" (800-600); "Chakinai" (600-400) y "Rocas" o "Janabarrú" (400-300 a.C.). Aunque la expresión artística de esta civilización se puede seguir a través de su cerámica, que es uno de los productos mejor logrados de Perú, el desarrollo artístico chavín se verificó también a través de la escultura y el relieve en piedra o en otros materiales. Este arte, pese a ser la consecuencia de un desarrollo autónomo y quizás hasta de carácter local, puede emparentarse con otras cultu-



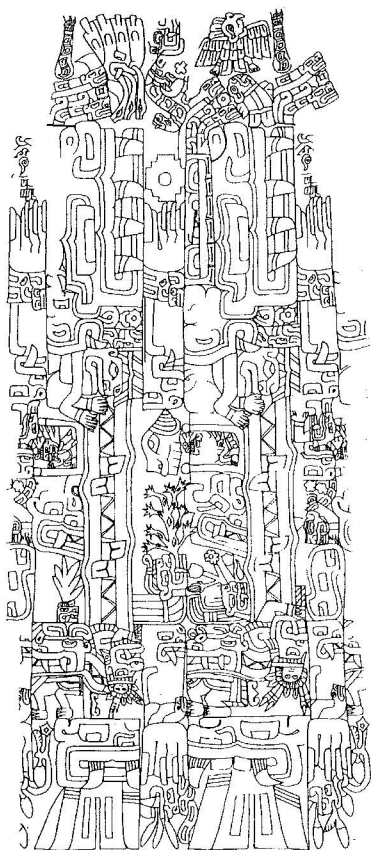
ras de la región, como Huaca Prieta, o de regiones próximas, como Chorrera, e incluso con las culturas selváticas de la vertiente oriental de los Andes o valles altos del Marañón; su influencia se deja sentir igualmente en muchas regiones más meridionales de la costa o del interior de Perú: Chicama, Cupisnique, Ancón, Paracas, Ayacucho, etc.

Chavín de Huantar debió ser un santuario o centro ceremonial, probablemente dedicado al dios Huari y con funciones equivalentes a las de La Venta o Tres Zapotes en la costa de Veracruz, en México. El monumento más importante de ese centro ceremonial fue el Templo Nuevo, teniendo al

158. Figurillas del tipo "Mate" (1500-400 a.C.). Arte chorrera, Ecuador. La función de estas representaciones femeninas con decoración pintada e incisa sigue siendo un misterio hoy en día.



159. Figurilla chorrera (1500-400 a.C.). Museo del Banco Central, Quito. Esta representación de una mujer con un niño en el regazo es una buena muestra del carácter naturalista del arte en la mayoría de las culturas de la costa.



160. **Obelisco Tello** (1300-700 a.C.).
Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.

Esta escultura, una de las obras maestras del arte chavín, fue descubierta en 1919, no lejos del Templo Antiguo de Chavín de Huantar, ignorándose su emplazamiento original. Se trata de un monolito prismático relativamente más ancho en la base que en la cúspide. El fino relieve cuyo desarrollo se aprecia en la ilustración parece representar un monstruo que podría ser un dios-caimán. Esta escultura de algo más de dos metros y medio de altura, con un complicado diseño grabado por los cuatro lados, debía hallarse colocada en posición vertical para ser contemplada por sus cuatro costados.

Si, pese a la complejidad del diseño, contemplamos el desarrollo en sentido horizontal, podremos apreciar que la cabeza del caimán se halla hacia la derecha, mientras la cola se sitúa a la izquierda. La pieza fue calada en 1919 por Tello, quien la describió con detalle en la revista *Inca* en 1923. Aunque, dada la complejidad del diseño, es imposible hacer un resumen de su descripción, sí podemos avanzar que, con independencia del valor simbólico del conjunto de la figura de mayor tamaño (ya sea un caimán u otro animal), de su cabeza y otras partes de su cuerpo surgen otras figuras de tipo más realista, como peces, aves, felinos e incluso un *spondylus* "humanizado".

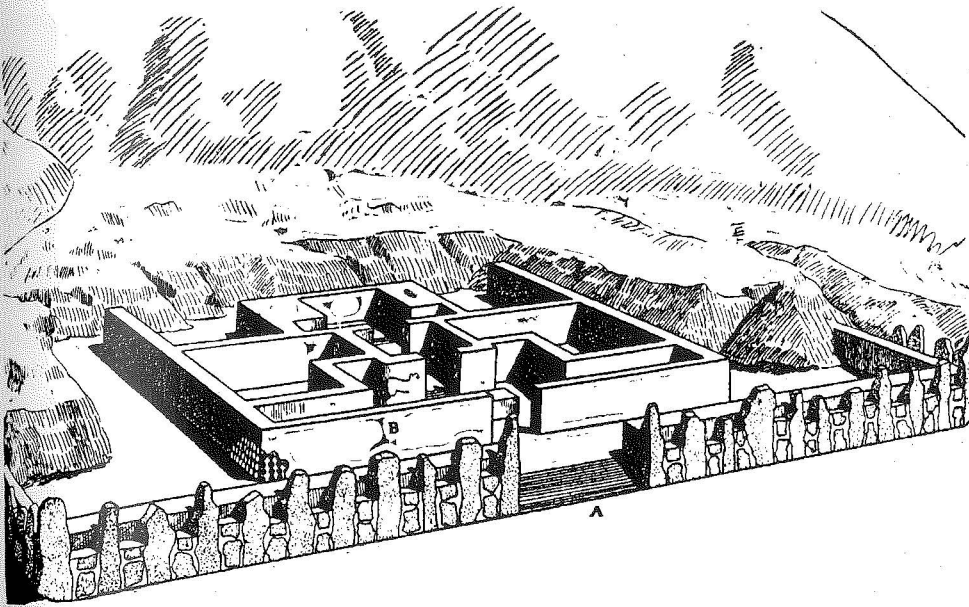
En un estudio fundamental sobre el arte chavín (1962), John H. Rowe llama la atención sobre una serie de convenciones que deben interpretarse como verdaderas "metáforas" para comprender el mensaje profundo de las imágenes; de ahí que resulte tan complicado el análisis de una figura como el *Obelisco Tello*. Es indudable, sin embargo, que, como en el caso de otras obras famosas del arte chavín, no se trata de una mera obra ornamental, sino de un objeto de culto en el que se representa a un personaje mítico o a una divinidad.

norte otro edificio no menos importante, el Templo del Lanzón, que reproduce un viejo modelo arquitectónico andino en forma de "U" que deja en medio una plaza hundida de forma circular. Este último parece ser el edificio más antiguo del conjunto, y está cruzado por multitud de galerías subterráneas ("Las Ofrendas", "El Campamento", "Los Laberintos", "El Lanzón", etc.). De las excavaciones de Lumbreras en la galería de Las Ofrendas se deduce que ésta correspondería a la época más antigua del templo, cuando sería venerada la imagen de *El Lanzón*. La segunda época constructiva de este edificio es la que corresponde a las galerías denominadas "La Portada", "Las Columnas" y "Las Vigas Ornamentales".

El desarrollo religioso que constituyó el santuario de Chavín de Huantar provocó, evidentemente, un desarrollo similar en las artes representativas —esculturas y relieves— que pueblan el área entera de este yacimiento. Las obras principales con las que hay que contar para el estudio de la expresión artística tal como hizo el arqueólogo norteamericano John H. Rowe son, entre otras, las siguientes: la escultura que se conoce con el nombre de *Gran Imagen* o *El Lanzón* [163]; el *Obelisco Tello* [160] y la *Estela Raimondi*, conservada en el Museo de La Magdalena (Lima); el águila y el halcón de la Portada Negra y Blanca de la Gran Pirámide y otras muchas piezas repartidas por todo el ámbito del yacimiento. El mismo investigador ha procedido, tras numerosas comparaciones con el arte cerámico de Paracas del periodo Ocucaje a establecer una secuencia escultórica que ha divi-

161. Relieve pintado del Templo de Huaca Garagay, Valle de Rimac, Perú (700-300 a.C.). Buen ejemplo del arte chavinoide de carácter provincial que nos permite imaginar cómo estaría decorado el santuario de Chavín en su momento de mayor esplendor.



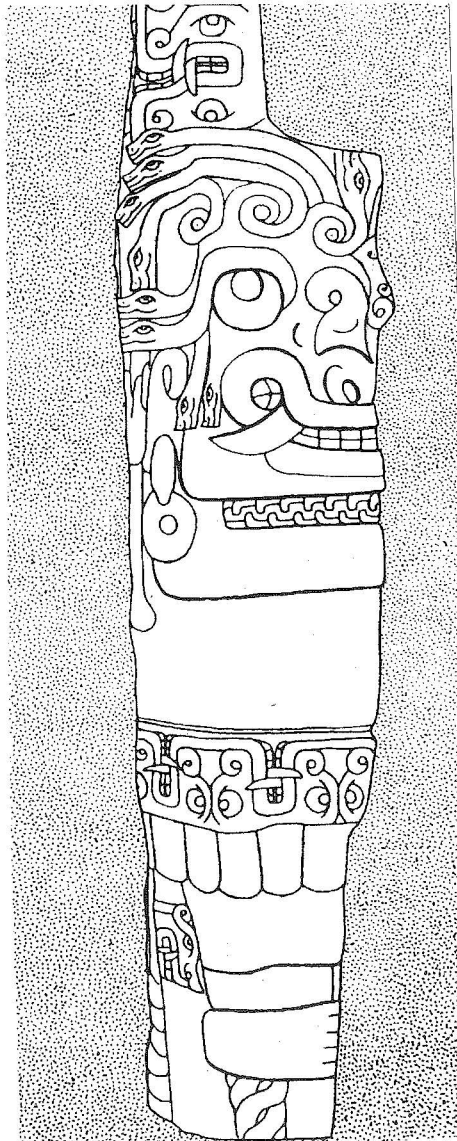


162. Templo de Cerro Sechín (1200-300 a.C.). Reconstrucción hipotética del templo con sus muros cubiertos por los famosos grabados, relacionados indudablemente con el arte del santuario de Chavín de Huantar.

dido en cuatro fases a las que denomina AB, C, D, y EF. A la más antigua de estas fases corresponde *El Lanzón*, mientras que el *Obelisco Tello*, una de las obras más complejas del arte chavín correspondería a la fase C, al tiempo que la *Estela Raimondi* sería el relieve más representativo de la última etapa.

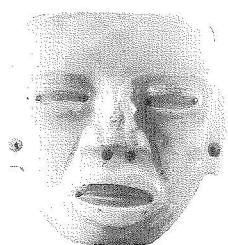
El arte chavín, del que sin duda deriva la mayor parte de las formas artísticas posteriores del área andina central, es, en opinión de Rowe, un sistema lingüístico sumamente complejo en el que domina la expresión metafórica, de manera similar a lo que ocurre con algunas expresiones culteranas aparecidas en contextos literarios. En este sentido, Rowe considera que existen tres niveles de complejidad creciente: el primero sería el de una simple comparación; el segundo correspondería a una comparación indirecta, alusiva o metafórica y el tercer nivel correspondería al de la comparación por sustitución. Para establecer la analogía conveniente entre el procedimiento literario y la formulación del arte chavín, Rowe menciona como principales convenciones la simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de los motivos.

El estilo artístico chavín se extendió por una gran parte del territorio de los Andes centrales, tanto en los valles interandinos como en la costa. Dos ejemplos de esa expansión son Cerro Sechín [162], con un conjunto muy numeroso de piedras con grabados, y la Huaca Garagay [161], donde destacan unos singulares relieves en arcilla pintados con brillantes colores.



163. *El Lanzón* (1300-300 a.C.). Escultura hallada en una de las encrucijadas de pasadizos y subterráneos del Templo Antiguo o Templo del Lanzón de Chavín de Huantar, Perú. Es muy probable que se trate de la representación de la divinidad principal de este santuario.

4. EL CLASICISMO DEL MÉXICO CENTRAL



164. Máscara teotihuacana (200 a.C.-700 d.C.). Alabastro. Musée de l'Homme, París. La Civilización Teotihuacana produjo un sinnúmero de estas máscaras.

Las grandes civilizaciones Olmeca y Chavín son el anuncio de lo que conocemos como periodo clásico, tanto en Mesoamérica como en el área andina. El nacimiento de los estilos artísticos clásicos está unido al desarrollo del urbanismo como forma de asentamiento característica del desarrollo de la civilización. El concepto de ciudad debe entenderse en el sentido de ciudad-estado, con un gobierno de marcado carácter teocrático. El sacerdocio es responsable de la consolidación de la cosmovisión y el panteón religioso, pero también del desarrollo de la ciencia, la observación astronómica, la escritura, la matemática y el calendario.

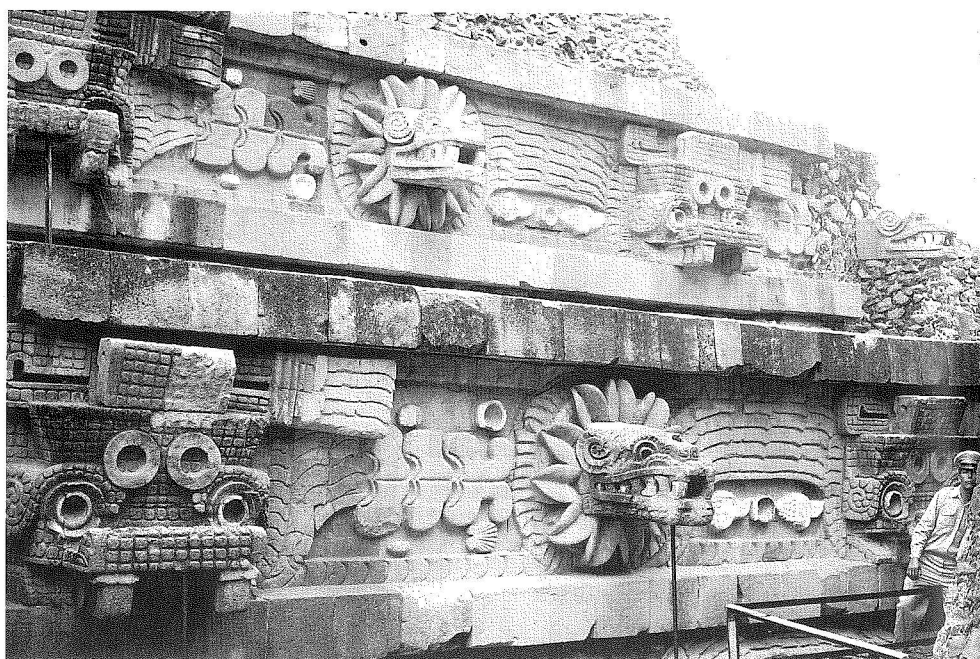
La Civilización Teotihuacana

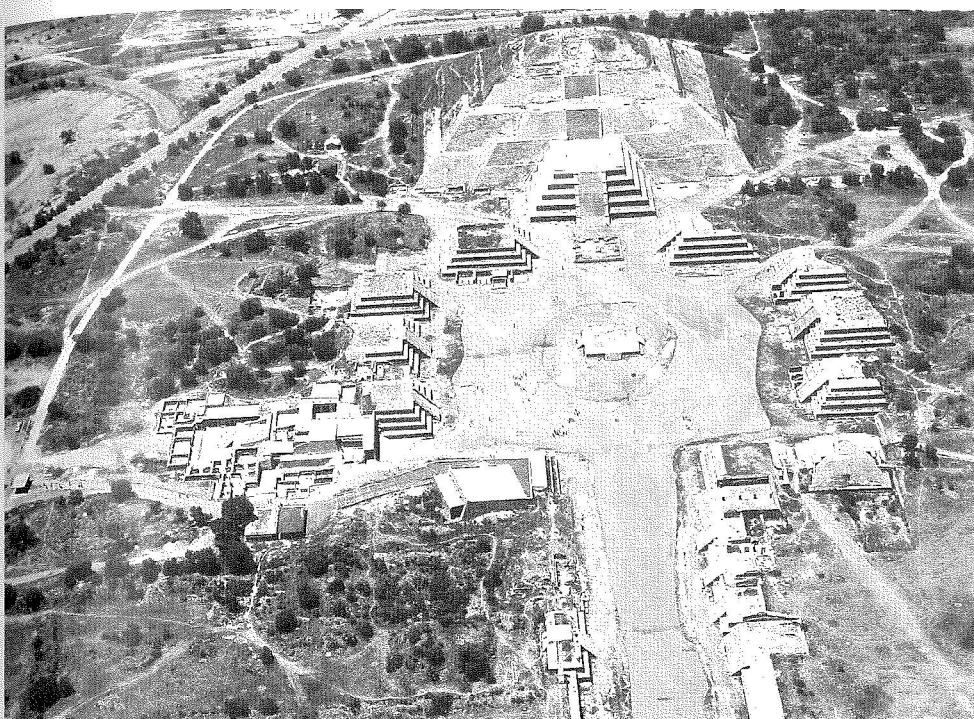
Teotihuacán es, seguramente, una de las más grandes concentraciones urbanas de Mesoamérica, y su estructura cuatripartita, con la avenida transversal y el Camino de

los Muertos cruzándose sobre un centro simbólico que se halla en una cueva, bajo la Pirámide del Sol, es un modelo que se repetirá a lo largo del tiempo, al menos en la región central de México. La pirámide escalonada, cuyo primer ejemplo es, también, la Pirámide del Sol de Teotihuacán, debe ser entendida como la representación del mundo celeste, por donde camina el Sol desde el amanecer en el Oriente hasta el ocaso, en Occidente, mientras otra pirámide invertida e invisible permitiría el mismo camino por el inframundo.

Las pirámides teotihuacanas se han dispuesto en el espacio de una manera teatral, de manera que se hallan en medio de grandes explanadas o plazas, como la Pirámide de Quetzalcóatl [165], o al fondo de grandes avenidas, como la Pirámide de la Luna [166]. Pero además del mundo sagrado y ceremonial, Teotihuacán es una ordenada acumulación de módulos menores de carácter residencial en los que la arquitectura se

165. Pirámide de Quetzalcóatl (150-200 d.C.). Ciudadela de Teotihuacán, México. La decoración en relieve de los tableros de esta pirámide representa el rostro de lo que posiblemente es el dios Tláloc y una serpiente emplumada que se interpreta como el dios Quetzalcóatl.





166. Pirámide de la Luna, al final del Camino de los Muertos, en la ciudad de Teotihuacán, México (100-700 d.C.). Aunque de menor importancia que la Pirámide del Sol, su posición al final del Camino de los Muertos la sitúa en un lugar preeminente en la ciudad.

ordena a partir de patios interiores, con soportales, altares y templos, pasillos e infinidad de recintos que miran hacia el interior como Tetitla [167], Atetelco, Tepantitla, Zacuala, Yahualá, etc.

El arte de Teotihuacán es, antes que nada, un arte integrador, en el que el núcleo lo constituye la arquitectura, a la que se adhieren, relieve, escultura, pintura, etc. Los ejemplos más típicos podrían ser: el Templo de Quetzalcóatl, en el que arquitectura y escultura forman un todo armónico; el Palacio de las Mariposas, en el que se integran arquitectura y relieve, o el Templo de la Agricultura, en el que se combinan armónicamente arquitectura y pintura.

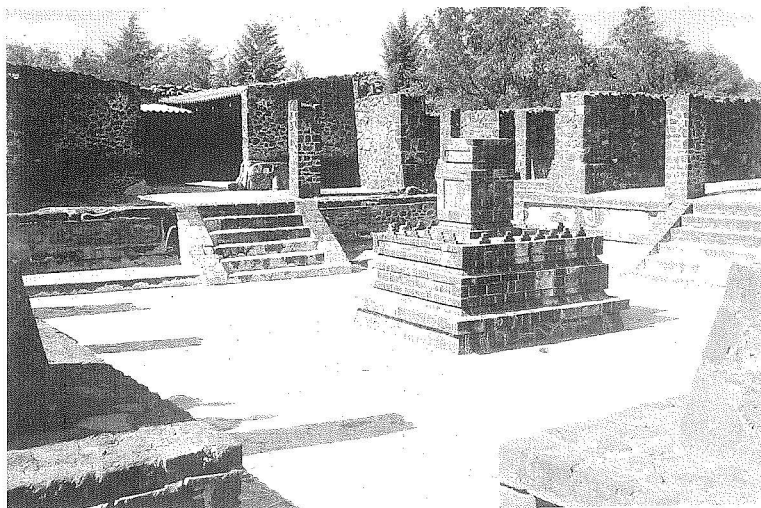
Del conjunto de esculturas teotihuacas destacan dos de carácter monumental: la *Chalchiuhtlicue* y el *Tláloc*, estatua muy parecida a la primera pero inacabada; la *Chalchiuhtlicue*, hallada junto a la Pirámide de la Luna, representa, con sus tres metros de altura y sus veintidós toneladas de peso, la máxima expresión del arte escultórico de Teotihuacán.

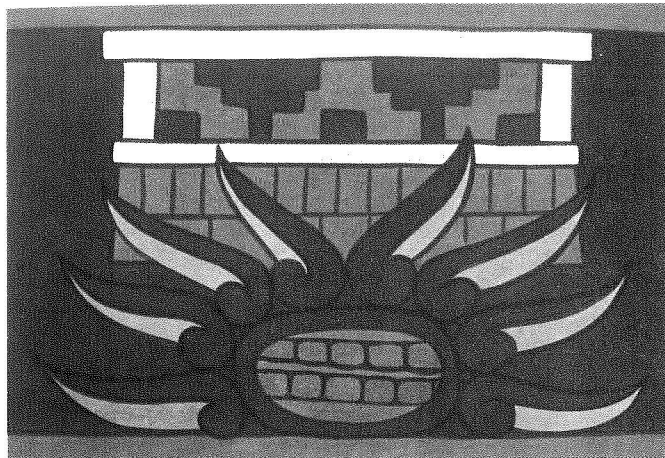
Con independencia de otras esculturas menores, de carácter igualmente religioso —el *Cuauhxicalli* del Museo Británico o el *Xiuhtecuhli* del Museo de Viena—, la tipología escultórica teotihuacana de la que tenemos un mayor número de ejemplares

es la máscara. Las máscaras teotihuacas solían fabricarse en ónice, serpentina, jade y otras piedras semipreciosas [164]; hay algunos ejemplares en mosaico con concha, obsidiana, nácar, turquesa, concha roja, etc., que inauguran una tradición que llegará hasta la época azteca.

Quizás lo más sobresaliente del arte teotihuacano es la enormemente numerosa y variada producción de pintura mural. Aunque algunas de estas pinturas se hallaron en templos como el de la Agricultura, la mayor parte fueron descubiertas en las zonas residenciales que conocemos bajo los nombres de Tepantitla, Tetitla [168], Atetelco

167. Un patio interior en el conjunto habitacional de Tetitla, Teotihuacán (100-700 d.C.), con un altar en su parte central. Éste es uno de los patios más típicos de la arquitectura residencial de la ciudad.





168. Pintura mural de Tetitla (300-700 d.C.).
Teotihuacán (*in situ*).

Los sectores habitacionales de la ciudad de Teotihuacán concentran durante el periodo clásico la mayor cantidad de pintura mural que pueda imaginarse para cualquier centro del mundo mesoamericano, o al menos es en ellos donde dicha pintura se ha conservado mejor. En el caso concreto de *Tetitla* hay no menos de ciento veinte muros pintados, algunos de los cuales se hallan en muy buen estado, hasta el punto de que puede considerarse como un verdadero museo de la pintura teotihuacana.

Aunque la pintura que hemos seleccionado no es tan famosa como el *Tlalocan* de Tepantitla, es un buen ejemplo del carácter simbólico de la temática utilizada por los pintores teotihuacanos para decorar los muros de salones, templos, pasillos o peristilos de los conjuntos habitacionales de Teotihuacán, entre los que los más importantes son Tepantitla, Tetitla, Atetelco, Zacuala y Yayahuala.

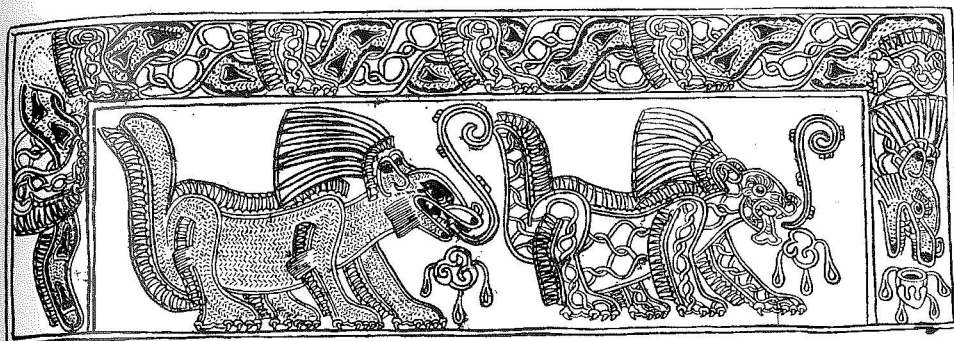
La pintura teotihuacana se realizaba básicamente sobre la base de un dibujo de líneas gruesas en rojo y negro, cuyos espacios intermedios eran cubiertos con colores planos. Su técnica era de tal calidad que no sólo ha resistido el paso del tiempo en los interiores, sino también en las paredes que daban al exterior.

La pintura seleccionada representa una construcción o estructura arquitectónica; la puerta de dicha estructura tiene la forma de una boca cuyos labios se adornan con llamas. Podría decirse que la representación arquitectónica es realista y que se parece a otras muchas representaciones de templos y otras construcciones; la puerta, sin embargo, se ha trazado siguiendo principios de carácter simbólico. Se trata de una boca —con dientes, ya que no con colmillos— similar a la que encontramos en multitud de obras de arte, como en el Altar nº 4 de La Venta o en el Templo Circular de Malinalco, posible representación de la cueva de acceso al inframundo; el hecho de que los labios de la puerta se adornen con llamas podría confirmar esa interpretación mitológica. También cabe identificar el edificio en cuestión con un *temazcal*, símbolo de un lugar de intercomunicación entre el mundo celeste y el inframundo.

169. Pintura mural de la jamba norte del pórtico del edificio principal del yacimiento de Cacaxtla, México (600-900 d.C.). Las pinturas de este centro representan una situación intermedia entre el estilo teotihuacano y el maya.

[170], Zacuala y Yayahuala. De todos los murales descubiertos el más famoso e importante es, sin lugar a dudas, el llamado *Tlalocan* o *Paraíso de Tláloc*, en Tepantitla. En este mural “el dios está emergiendo del mar, indicado por las olas, estrellas de mar y tortugas estilizadas, y deja caer de sus manos las gotas de lluvia que fertilizan la tierra. Su rostro está cubierto con una máscara y un pájaro quetzal planea encima de su cabeza con las alas extendidas” (Krickeberg). La parte más sorprendente, original e importante de esta pintura es aquella en que se representa el *Tlalocan* o “paraíso” del dios de la lluvia y en el que “figurillas humanas pintadas de distintos colores se bañan en la laguna y retozan en el agua”. En la orilla del río, otros hombreritos descansan bajo la sombra de árboles frondosos o se dedican a cortar flores y entre ellos hay uno que come una caña de maíz; en otro lugar un hombre carga con un niño y en otro, cuatro hombres con sendas ramas en las manos tratan de cazar una mariposa, mientras que casi todos hablan o cantan y algunos lloran (Caso).





170. Pintura mural del centro habitacional de Atetelco, Teotihuacán (300-700 d.C.). Representa un tigre y un coyote. La mayor parte de los centros habitacionales están decorados con este tipo de pinturas.

Hay que mencionar, por último, el arte de la cerámica teotihuacana. Aunque su producción es muy variada, el tipo quizás más famoso es el de las vasijas cilíndricas trípodes, con tapadera cónica y pintura poscocción en la superficie del cilindro y en la tapadera, desarrollando motivos generalmente míticos y religiosos [172].

Antes de ocuparnos de otras áreas culturales de Mesoamérica, como Oaxaca, Veracruz y la Huasteca, conviene que hagamos referencia a algunos focos que como Cholula, Xochicalco o Cacaxtla, se hallan relacionados con Teotihuacán pero alcanzan su máximo florecimiento en el periodo final o en el intermedio, al que se suele denominar Epiclásico. Cholula (Puebla), donde hallamos la pirámide de mayores dimensiones de toda la América precolombina, presenta una estrecha relación con Teotihuacán; Xochicalco, por el contrario, no parece presentar grandes nexos con dicha ciudad. Por último, el descubrimiento en octubre de 1975 de un amplio conjunto de pinturas murales en Cacaxtla ha abierto nuevamente una

amplia polémica, ya que su llamativa semejanza con el arte pictórico maya no excluye otras analogías inmediatas con el arte de Teotihuacán, de Xochicalco y aun de otros lugares de la costa veracruzana [169].

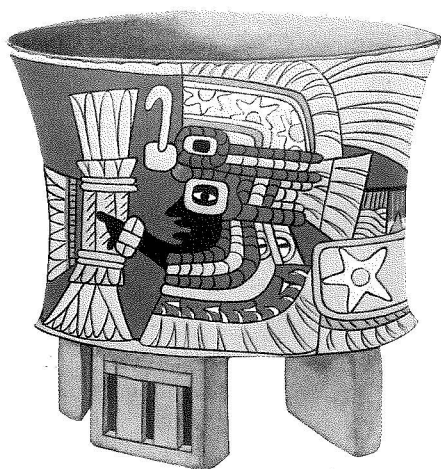
Culturas del área de Oaxaca

El valle de Oaxaca, junto con el valle de México y algunas zonas del área maya es, en la actualidad, una de las regiones mejor conocidas arqueológicamente de toda el área mesoamericana. El asentamiento zapoteco más importante es la ciudad de Monte Albán, situada en una colina que se eleva cuatrocientos metros sobre la ciudad de Oaxaca y en cuya cima hallamos una gran plaza [171], en torno a la cual y en el eje central de la misma hay un gran número de monumentos de entre los que habría que destacar, por ejemplo, el Montículo J, probablemente uno de los más antiguos observatorios astronómicos del área; el Montículo M y el Sistema IV, que ofrecen un modelo muy original con una plaza frente



171. Monte Albán (200-900 d.C.). Plano del centro ceremonial, situado en el cerro que domina la ciudad de Oaxaca, México. La singularidad de este centro ceremonial reside en el hecho de que la gran plaza central se halla dividida en dos por un conjunto de edificios, uno de los cuales es un observatorio astronómico.

172. Cerámica teotihuacana (300-700 d.C.). Vasiya cilíndrica trípode con pintura postcocción en la que se representa al "Señor de la Aurora", según L. Séjourné.



a las escalinatas de la pirámide; el Juego de Pelota que también presenta rasgos singulares como tener los fondos de las dos T unidas, rehundidas en el terreno y con nichos en los ángulos y escalerillas de descenso [173].

El otro gran asentamiento del valle de Oaxaca es Mitla, que ofrece sistemas de distribución de espacios y, sobre todo, patrones decorativos totalmente originales: tal es el caso de los muros cubiertos de relieves geométricos basados en la utilización de un sistema constructivo en "mosaico".

El desarrollo más característico del arte zapoteca lo constituyen las urnas funerarias que, independientemente de su función, deben considerarse como verdaderas esculturas en barro cocido. Estas urnas representan, generalmente, imágenes de dioses

como Cocijo, dios de las aguas y el rayo; Pitao Cozobi, dios del maíz; el dios-murciélago; el dios del glifo F, etc., pero otras veces deben representar rostros de los antepasados del linaje.

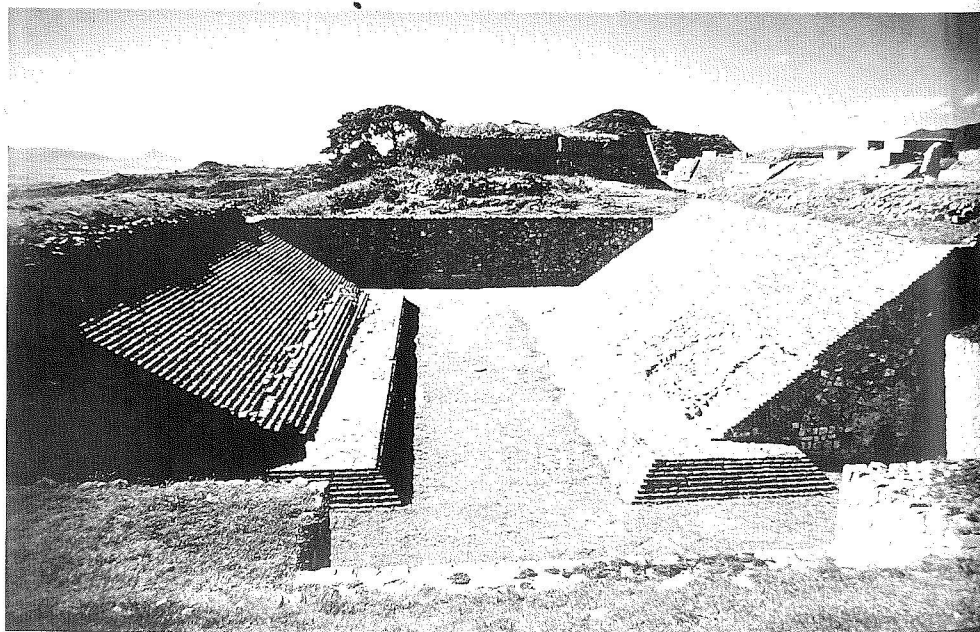
Aunque la pintura mural zapoteca no es comparable con la teotihuacana ni por la cantidad ni por la calidad, cabe mencionar algunos ejemplos notables, como son los murales de las tumbas 104 y 105 de Monte Albán, en las que hallamos brillantes representaciones de divinidades como Xipe Totec y Pitao Cozobi, en rojo, azul, amarillo, negro y gris.

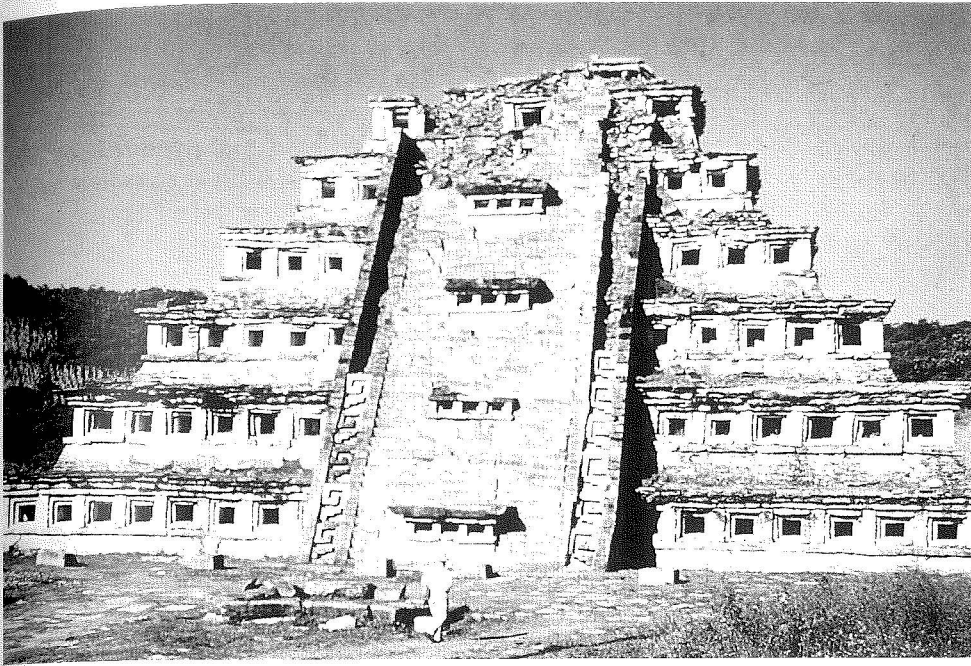
Finalmente, por lo que se refiere al arte lapidario, los zapotecos del periodo clásico, alcanzaron en ocasiones niveles verdaderamente excepcionales. Tal es el caso de la máscara con piezas móviles de jade del enterramiento XIV-70 de Monte Albán II. Esta máscara que representa al dios-murciélago está realizada en uno de los más bellos jades del área mesoamericana. Otras figurillas realizadas en piedras verdes, jade, ónice, alabastro, etc. responden a modelos estéticos que se relacionan con las piezas de la región de Guerrero, río Mezcala, etc.

El arte de Veracruz Central

En la región central del estado de Veracruz se localizan una serie de estilos artísticos a los que se ha dado en llamar "Veracruz Central". En este conjunto destacan algunos ejemplos arquitectónicos, especialmente en el sitio de El Tajín, donde la

173. Juego de Pelota de la ciudad de Monte Albán, Oaxaca, México (200-900 d.C.). Se trata de una construcción de planta en forma de doble T unida por la base, cuya particularidad consiste en que en los extremos de la cancha hay dos pequeños patios cerrados con hornacinas.





174. Pirámide de los Nichos, El Tajín, México (h. 1100). Este monumento, conocido desde muy antiguo, presenta como decoración una serie de hasta trescientos sesenta y cinco nichos u hornacinas.

Pirámide de los Nichos es, sin duda, el edificio más famoso [174]. Se compone esta pirámide de siete plataformas superpuestas de manera escalonada que ofrecen, como decoración continua, sucesivos nichos hasta un total de trescientos sesenta y cuatro, incluidos los que se hallan ocultos bajo la escalinata y los que dividen la misma en dos mitades por su parte central.

Entre los relieves más bellos de este yacimiento y quizás de toda la costa se hallan los cuatro paneles del *Juego de Pelota*. En el primero se representa a un joven guerrero que recibe sus armas; en el segundo panel se desarrolla el ritual de la incorporación del guerrero a la sociedad de los caballeros-águila. En el tercer relieve se representa la ceremonia de la renovación del fuego, apareciendo dos figuras que llevan el cinturón y la palma propios de los jugadores de pelota. Finalmente, en el cuarto relieve se procede a un sacrificio: un sacerdote sostiene al personaje que se va a sacrificar, mientras otro le abre el pecho y un dios que podría ser Tajín, en forma de dios de la muerte, desciende del cielo.

Las obras más conocidas y famosas del arte de la región son los yugos, las hachas y las palmas. Los “yugos” son piezas líticas en forma de herradura en las que se han esculpido en relieve temas diversos. Las llamadas “hachas ceremoniales” consisten en cabezas humanas o de animales tratadas siempre en dos planos, como verdaderos

relieves, constituyendo una especie de cuña o de piedra de corte triangular. Finalmente, las “palmas” son una especie de trabajo de plumería realizado sobre piedra, de una finura y delicadeza verdaderamente inigualables. Hay que mencionar, por último, considerándolos como verdaderas esculturas, un buen número de vasos tallados en *tecali* (alabastro fino) que unas veces adquieren la forma de alargados floreros y otras la forma de maceta con soporte anular.

En lo que se refiere al arte cerámico debe destacarse la presencia de un tipo de “figurillas” que presentan la particularidad, muy poco frecuente, de tener una expresión sonriente tan característica que se conocen con el nombre de “cabecitas sonrientes” [175].



175. “Cabecita sonriente”. Museo Nacional de Antropología, México. Figurilla en cerámica, característica de la Cultura de Veracruz Central. Aunque resulta difícil la interpretación de estas figurillas, podrían ser representaciones de una divinidad semejante a Xochipilli.

5. EL CLASICISMO MAYA

La Cultura Maya que se define y concreta en el periodo clásico es equivalente a las culturas Teotihuacana, Zapoteca y otras de diferentes regiones de Mesoamérica, y tiene como antecedente inmediato la Civilización Olmeca. Ha quedado definida por los siguientes caracteres: la utilización de “estelas” con jeroglíficos, fechas calendáricas de “cuenta larga”, templos con techumbre elaborada con bóveda por aproximación de hiladas e introducción de la cerámica policroma. Esos caracteres aparecen simultánea o sucesivamente en un territorio que cubre Yucatán, Belice, Guatemala y partes de Honduras y El Salvador. Así como el calendario parece proceder del área olmeca, la cerámica policroma podría haberse originado en Centroamérica o quizás en los altos de Guatemala.

La estructura política de la región maya se basa en la constitución de ciudades-estado de carácter teocrático, que ocasionalmente se unían para constituir federaciones o alianzas y cuya historia conocemos hoy con bas-

tante detalle gracias a los avances en el desciframiento de emblemas locales y otros glifos que designan nombres de soberanos, sus matrimonios y otros acontecimientos, etc. Desde un punto de vista arqueológico o artístico el Clásico se subdivide en dos fases: Clásico Temprano (300-600) y Clásico Tardío (600-900). En el primer periodo se percibe una expansión creciente de la Civilización Maya; hacia el 600 hay un decaimiento de la actividad constructiva pero muy pronto, hacia el siglo VII, se aprecia un nuevo auge. Al final se observa un desusado crecimiento de la ornamentación que llega a ser excesivamente recargada y que anuncia la inmediata decadencia de los siglos IX y X, al menos en el corazón del área maya. En la periferia, especialmente en las regiones de Río Bec, Chenes y Puuc, lo que algunos llaman “Clásico Terminal” representa un inusitado florecimiento con nuevas ciudades como Uxmal, Sayil, Kabah y Labná, llegando incluso a la zona de Chichén-Itzá.

176. Pirámide de las Inscripciones, Palenque. Este templo conmemorativo encierra en su interior la tumba del rey Pacal (683 d.C.). La construcción de la pirámide debió hacerse después de verificado el enterramiento del soberano, ya que de otra manera hubiese sido imposible su introducción en la cripta donde se descubrió en 1952.



Urbanismo y arquitectura

Desde hace tiempo se viene discutiendo el carácter de los asentamientos mayores de los mayas: si para algunos autores son verdaderas ciudades, para otros son meramente centros ceremoniales, con una población dispersa en los alrededores. En la actualidad, estas concentraciones de monumentos arquitectónicos comienzan a considerarse cada vez más como verdaderas ciudades, debido a que está comprobado que en torno a los edificios de carácter religioso o ceremonial existen otros de tipo residencial de la elite dirigente, al tiempo que en áreas relativamente más alejadas del núcleo central hay también edificios habitacionales y de carácter ceremonial. En el área rural, los núcleos habitados siguen apareciendo con

una densidad cada vez menor, sin que exista, de hecho, un corte tajante entre ciudad y campo; estas instalaciones campesinas pueden representar agrupamientos de familias extendidas o de verdaderos linajes.

El arte de los mayas durante el periodo clásico es un arte fundamentalmente escultórico. Un templo piramidal —por ejemplo alguno de los de Tikal— viene a ser como una escultura en la que las líneas verticales predominan sobre las horizontales, lo que contrasta con las pirámides del México central mucho más rechonchas que las mayas. Como la arquitectura maya es fundamentalmente religiosa o ceremonial, el elemento nuclear de las “ciudades” es el templo piramidal, el cual viene a convertirse en el protagonista de todo el conjunto urbanístico de

177. Sarcófago del rey Pacal (683 d.C.).

Pirámide de las Inscripciones, Palenque (*in situ*.)

La losa que cubre el sarcófago de la tumba descubierta en 1952 por Alberto Ruz Lhuillier en el interior de la Pirámide de las Inscripciones y que se supone fue construida para contener los restos mortales del rey Pacal es, sin duda, una de las más extraordinarias obras de arte del periodo clásico maya.

Los relieves que adornan esa losa de tres metros y medio de longitud y cuatro toneladas y media de peso han sido interpretados de maneras diferentes, e incluso se ha llegado a convertir disparatadamente la imagen de Pacal en un astronauta en el momento de despegar en un vehículo espacial. Según los especialistas, sin embargo, la imagen representa la muerte del rey Pacal en el ámbito de la cosmovisión de los artistas palencanos de la época. El cuerpo del fallecido se halla en el punto central de esa visión cósmica, ya que de su vientre parece nacer la *ceiba* sagrada que se eleva a los cielos; en su cima, un pájaro sagrado culmina el conjunto de símbolos, mientras sus raíces se introducen en el inframundo, allí donde el soberano de Palenque deberá ir definitivamente. Se cierra así el ciclo cósmico al que todos los seres humanos estamos sometidos.

En el momento del descubrimiento de la tumba en el interior de la Pirámide de las Inscripciones, y aunque ya se disponía de algunos datos aislados al respecto, la mayor parte de los especialistas pensaban que las pirámides mesoamericanas, al contrario que las del Egipto antiguo, nunca habían sido concebidas como monumentos funerarios, sino como base para la construcción de templos. Este hallazgo puso claramente de manifiesto que toda la pirámide se construyó para cubrir y “arropar” a la tumba, ya que el sarcófago no pudo haber entrado por la estrecha escalera que conduce al recinto. De otra parte, la posición de la tumba en el centro de la pirámide coincide con la situación de la cueva descubierta en una posición parecida en la Pirámide del Sol de Teotihuacán, lo que vendría a confirmar la idea de que la “pirámide” es la representación simbólica del cosmos.





178. Conjunto de los templos de la Cruz, de la Cruz Foliada y del Sol, en la ciudad de Palenque, Chiapas, México (693 d.C.). Este conjunto de templos, descubierto en el s. XVIII, representa uno de los ambientes más bellos de toda la ciudad maya.

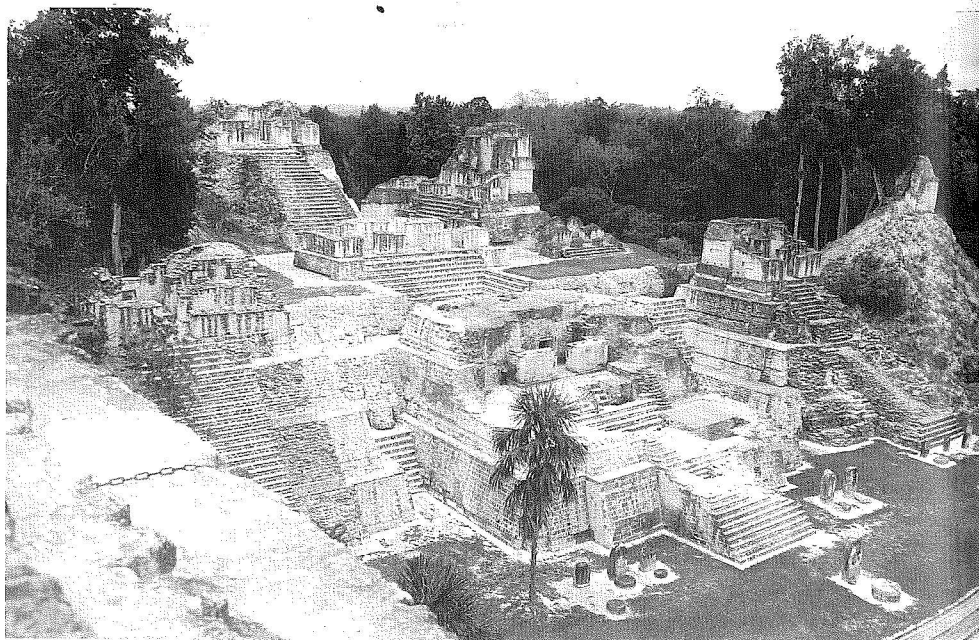
los centros ceremoniales. El templo, así como otras edificaciones de carácter civil o administrativo (palacios, juegos de pelota, etc.) se sitúan en torno a plazas o grandes espacios abiertos, con los que hay que contar tanto por lo que se refiere a la vida religiosa de la comunidad, como por lo que atañe a la organización plástica, visual y urbana del conjunto. La plaza es, por otra parte, junto con las avenidas o calzadas (*sacbeob* o “camino blancos”) un medio de organizar la comunicación interna en el centro ceremonial: pone en relación unos grupos de edificios con otros, abriendo caminos de mayor o menor anchura y longitud para la circulación entre distintos núcleos dentro del propio centro ceremonial.

En términos generales podemos decir que la pirámide carece de elementos deco-

rativos: su belleza reside en la armonía de sus proporciones y en el juego de luces y sombras que su propia forma ofrece, mientras la decoración se concentra en el muro interior del templo, en el entablamento y en la crestería. Un buen ejemplo de este tipo de pirámides es el conjunto que forman en Palenque los templos del Sol, de la Cruz y de la Cruz Foliada [178], en cuyos muros se encuentran algunos de los más bellos relieves del arte maya.

En la misma ciudad de Palenque, el llamado “Templo de las Inscripciones” representa un tipo especial ya que fue concebido no como base de un templo, sino como monumento funerario que encierra la tumba de uno de los soberanos más importantes de la ciudad, el rey Pacal (615-683) [176, 177], quien construye la pirámide como monumento en su propia memoria. En ocasiones, la concentración de templos piramidales o de palacios y edificios administrativos llega a ser de tal densidad que el conjunto, como tal, representa una unidad a la que se designa con el nombre de “acrópolis”. En Tikal, por ejemplo, se distingue la Acrópolis Norte [179], un inmenso conjunto de templos, y la Acrópolis Central, en la que hallamos una concentración semejante de “palacios” y edificios de tipo administrativo.

Aunque el nombre de “palacio” es muy común en toda el área maya y se aplica a edificios probablemente residenciales o que, en cualquier caso, no tienen aparentemente función religiosa, quizás el edificio más



179. Tikal. Vista de conjunto de la Acrópolis Norte, tras las excavaciones y restauraciones de William R. Coe. Este sector (550-950 d.C.) es uno de los conjuntos más complejos de la ciudad y, al mismo tiempo, un buen ejemplo del sistema de superposiciones tan utilizado en toda Mesoamérica.

característico de este tipo es el famoso Palacio de Palenque [180], que no solamente es el más complejo, con sus tres patios y numerosas galerías y habitaciones, sino que contiene una estructura absolutamente singular —la Torre— y un gran número de relieves en estuco que se cuentan entre los más bellos del arte maya.

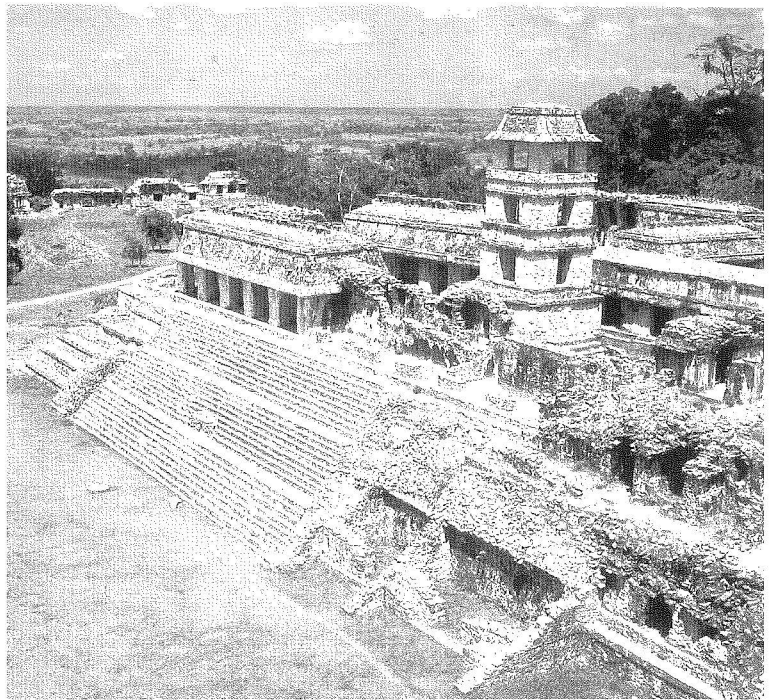
Los últimos estilos arquitectónicos del llamado “Clásico Terminal” en la península de Yucatán, son aquellos que podemos localizar en Uxmál, Labná, Kabáh e incluso en las épocas más tempranas de Chichén-Itzá. El Palacio del Gobernador o el “Cuadrángulo de las Monjas” [184] de Uxmál figuran, junto con el Palacio de Kabah, entre los ejemplos más característicos y mejor conocidos del estilo puuc, aunque los edificios de “Las Monjas” de Chichén-Itzá [183] sean probablemente los más bellos de la región.

El arte escultórico y el relieve

El arte del relieve entre los mayas del periodo clásico es, seguramente, una de las expresiones artísticas más características para la comprensión de la Cultura Maya. Los relieves en estuco, piedra o madera en el interior de los templos, o en las estelas de las inmediaciones de los edificios, especialmente en las plazas, son los ejemplos más notables que poseemos sobre este arte. Tatiana Proskouriakoff estudió el desarrollo de la escultura maya distinguiendo cuatro etapas: “Formativa” (siglo VII), de “Adorno” (primera mitad del siglo VIII), “Dinámica” (segunda mitad del siglo VIII) y “Decadente” (siglo IX).

Los más notables estucos son, sin duda, los que cubrían un gran número de muros del Palacio de Palenque, y aunque son raras las obras en madera, los ejemplos que se conservan de Tikal o Chichén-Itzá pueden considerarse los mejores en su género; sin embargo, los relieves en piedra proporcionan multitud de obras maestras. Entre ellas cabe recordar muchos de los relieves del interior de los templos de Palenque y algunos del palacio y otros edificios de esa ciudad o de otras como Yaxchilán, Piedras Negras, Tikal, etc.

Puede decirse que el arte del relieve y la epigrafía calendárica maya siguen un desarrollo absolutamente paralelo, ya que, en gran medida, la escultura maya consiste en innumerables relieves realizados para



180. El Palacio de Palenque (s. VII). La singularidad de esta estructura reside en la Torre, una de las pocas construcciones de este género que se conocen en toda Mesoamérica.

decorar e ilustrar las inscripciones de las estelas; o bien, al contrario, las inscripciones glíficas son explicaciones “literarias” de los relieves. Estas estelas consistían en piezas monolíticas sobre las que se esculpían, además de innumerables glifos de carácter calendárico, una o varias figuras



181. Estela C del yacimiento de Copán, Honduras (782 d.C.). Las estelas de Copán, en bulto redondo, contrastan con las de otras ciudades mayas de la región del Petén, que suelen ser extremadamente planas.

182. Figurilla típica de la isla de Jaina, Campeche, México (550-950 d.C.). Esta isla, muy próxima a la tierra firme de la península de Yucatán, es un verdadero cementerio en cuyos enterramientos se han descubierto centenares de figurillas que destacan por su finura y extraordinaria belleza, así como por su expresividad y valiosa información etnográfica.



que representaban soberanos, sacerdotes u otros personajes históricos o mitológicos. Entre las estelas más complejas y que ofrecen una apariencia de verdaderas esculturas exentas se hallan las de la ciudad de Copán [181] y Quiriguá.

Menos frecuentes, pero también de gran importancia, son los altares, consistentes

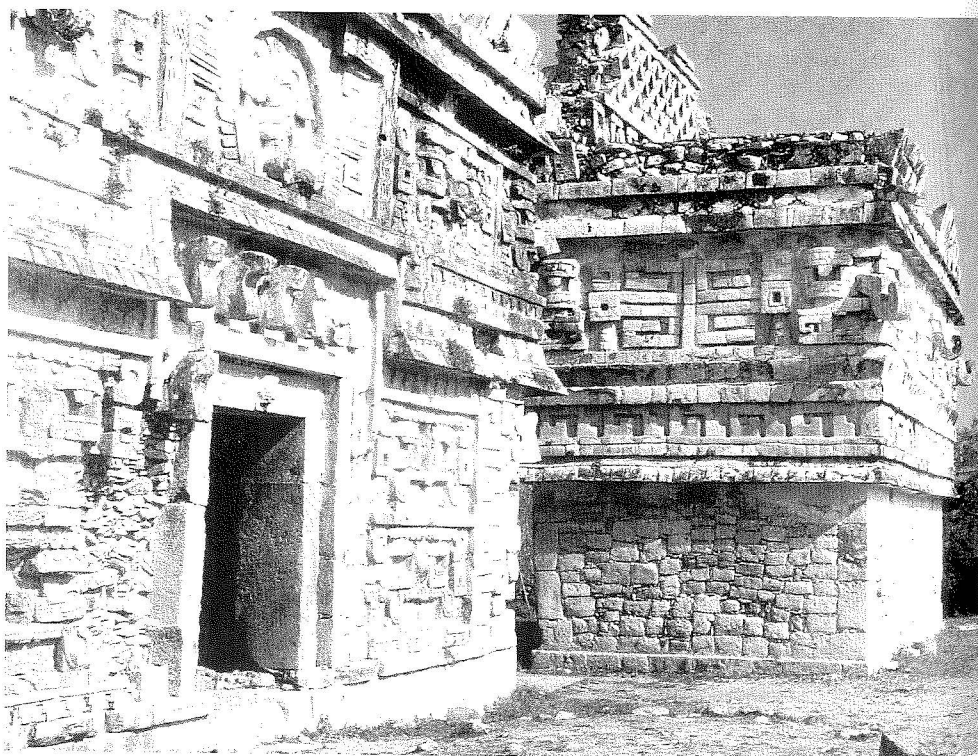
en una roca de gran tamaño pero de escasa altura, en cuyos lados y a veces también en las superficies superior e incluso inferior, se han esculpido diferentes motivos e inscripciones jeroglíficas en alto y bajo relieve.

Aún hay que mencionar, por último, las terracotas, especialmente las de Jaina, que se cuentan entre las esculturas en cerámica más bellas de toda Mesoamérica [182].

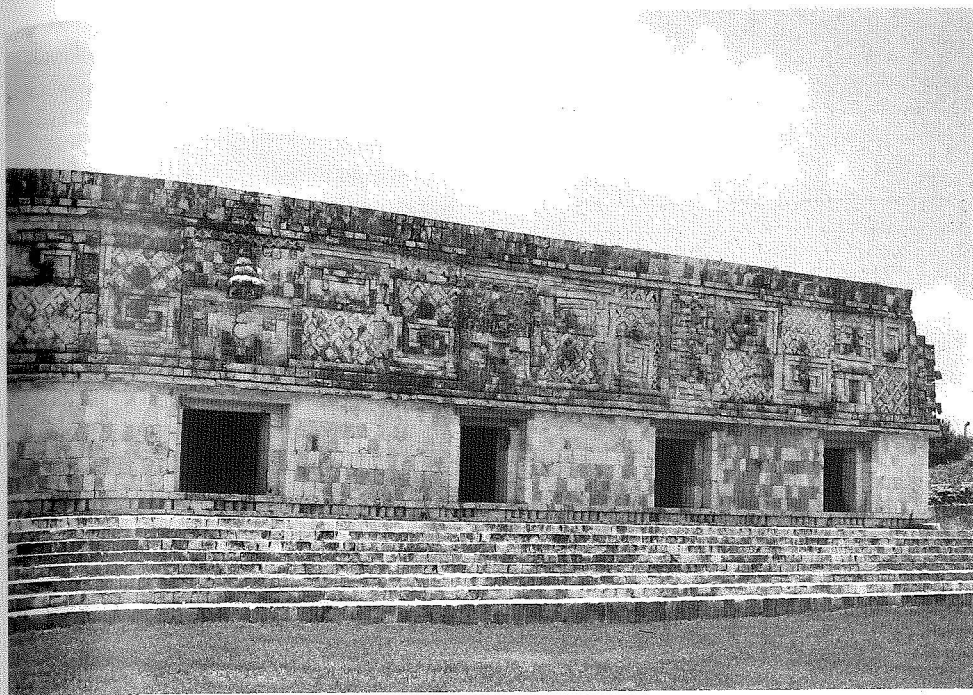
La pintura maya

Así como en Teotihuacán y, en general, en el México central, la pintura mural fue de una importancia sobresaliente, entre los mayas los murales pintados son más bien escasos. La técnica de la pintura mural utilizada por los mayas era sencilla y bastante parecida a la de los teotihuacanos. El bosquejo preliminar lo trazaban generalmente en rojo, rellenando con colores planos las zonas intermedias y repasando los bordes al final, nuevamente.

La pintura maya más antigua ha debido ser el conjunto de murales que se descubrieron en 1937 en el Templo B-XIII de Uaxactún; desgraciadamente esas pinturas habían desaparecido solamente siete años después. En la actualidad, el conjunto casi único de pinturas murales mayas del periodo



183. Edificio anexo de "Las Monjas" en el sector sur de la ciudad arqueológica de Chichén-Itzá, Yucatán (Clásico Terminal, 800-1000 d.C.).



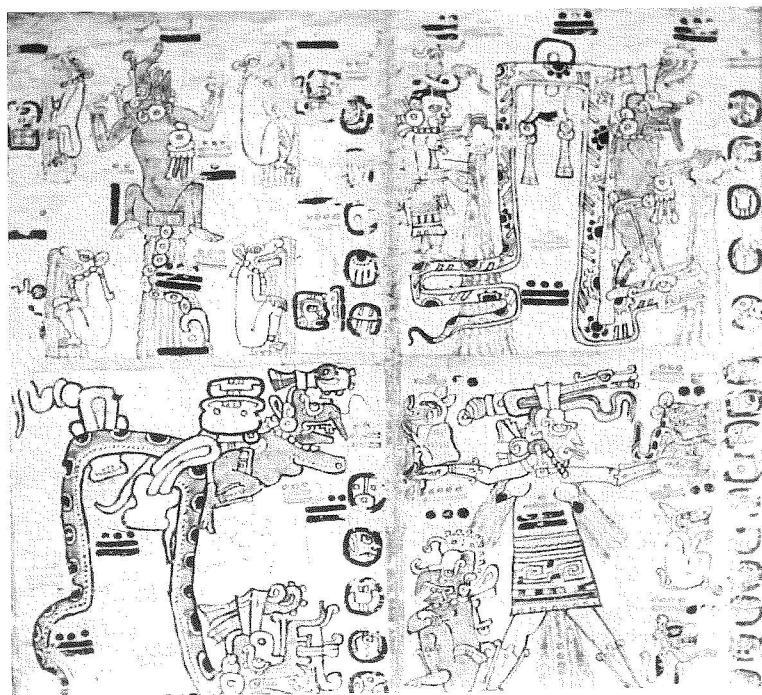
184. Uno de los lados del "Cuadrángulo de las Monjas" en Uxmál, Yucatán (Clásico Terminal, 1700-1000 d.C.). Los extensos planos en forma de celosías destacan como sistema decorativo de esta ciudad.

clásico es el del Templo de las Pinturas de Bonampak. Los paneles interiores de este edificio se hallan casi enteramente cubiertos con pinturas por lo general bien conservadas; muestran un estilo extraordinariamente realista, lleno de movimiento y de vida, que hace del conjunto una de las obras maestras del arte antiguo universal y una rica fuente de información sobre la cultura maya en el periodo clásico. Así, en la cámara n° 1 encontramos un amplio número de escenas relacionadas con las fiestas y ceremonias realizadas con ocasión de la presentación de un niño, quizás el heredero del *halach uinic* (señor) del lugar. Entre dichas escenas hay que destacar una procesión de señores, el conjunto del trono con el señor principal y sus dos esposas y la escena de músicos y danzantes. En la cámara n° 2 se representa una batalla con sus inmediatas consecuencias de heridos y prisioneros. En este conjunto hay que destacar las escenas de la batalla misma, la representación de algunos guerreros y, sobre todo, la singular manera de tratar, mediante un escorzo único y genial, la figura de un enemigo herido. Finalmente, en los muros de la cámara n° 3 se representa un conjunto de escenas referentes a fiestas y ceremonias.

Aunque la pintura mural de los mayas en esta época no es muy numerosa, la actividad pictórica en la cerámica compensa

con creces la escasez de la primera. En efecto, una brillantísima serie de cerámicas nos ofrece una variada y riquísima concepción pictórica en los fondos de los platos o en los laterales de los vasos. Esta pintura en cerámica es mucho más suelta que la de los murales y se acerca sensiblemente a la utilizada en los códices, de los que solamente se conservan cuatro: *Dresde*, *Madrid* [185], *París* y *Grolier*.

185. Dos páginas del *Códice Tro-Cortesiano* (1400-1500). Museo de América, Madrid. Este códice constituye uno de los raros ejemplos de este tipo de documentos mayas.



6. EL CLASICISMO ANDINO

Antes de abordar el tema del periodo clásico en el área andina es necesario justificar el empleo del término “clásico” en un área en la que tradicionalmente se han utilizado otras expresiones para calificar el periodo al que nos estamos refiriendo. Evidentemente, el término, además de su significado de carácter universal, sirve de manera concreta para calificar a las culturas que se desenvuelven en el área mesoamericana desde el comienzo de la era cristiana, o cuando menos desde el año 200 d.C., hasta el 900/1000. Siguiendo un tratamiento “horizontal” para referirnos al desarrollo artístico en la América precolumbina y tratando de homologar periodos que tienen parecidas características,

extendemos al área andina, como ya hemos hecho en publicaciones anteriores, los conceptos que caracterizan a los tres horizontes —Preclásico, Clásico y Posclásico— de Mesoamérica. De acuerdo con esos criterios, lo que estamos llamando periodo clásico del área andina viene a equivaler al periodo de “Desarrollo Regional” y primera fase del de “Integración” para la región ecuatoriana, o al “periodo intermedio temprano” y “Horizonte Medio” para Perú.

En cualquier caso, es necesario insistir en el hecho de que estamos utilizando los términos de Preclásico-Clásico-Posclásico no como verdaderos horizontes cronológicos, sino más bien como etapas homotaxiales que en cada área e incluso en cada subárea ocupan una posición cronológica. Desde el punto de vista del desarrollo socio-cultural nos hallamos en presencia de verdaderos estados o en todo caso de jefaturas o cacicazgos en proceso de cambio. Por otra parte, desde el punto de vista de los estilos artísticos consideraremos que sus raíces se hallan, generalmente, en los estilos olmeca o chavín o en el arte aldeano del centro de México o de la cuenca del Guayas en Ecuador.

Culturas de los Andes septentrionales

El periodo clásico del área andina septentrional corresponde a la fase que B. J. Meggers llama “Desarrollo Regional” (500 a.C.-500 d.C.) y en la que cabría considerar como la unidad política más septentrional el Señorío de los Quimbayas, en la parte central del valle del Cauca. El arte más característico y llamativo de los quimbayas fue el de la orfebrería en la que fueron maestros como tantos otros pueblos precolumbinos de Colombia. La *tumbaga*, aleación de oro y cobre, que permitía trabajar el metal a solo 880 grados era una

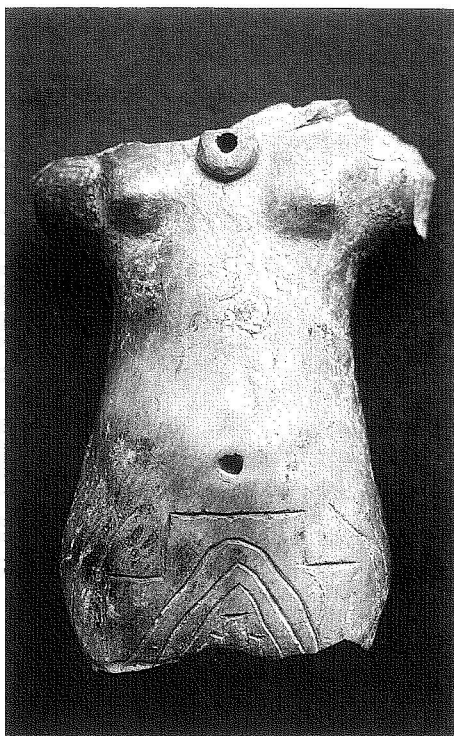


186. Figurita masculina en oro, perteneciente al llamado “Tesoro de los Quimbayas” (550-1500). Museo de América, Madrid. Siendo Colombia un país de orfebres, la orfebrería quimbaya es, sin duda, una de las más bellas y sobresalientes de todo el territorio colombiano durante el periodo prehispánico.

técnica que dominaban los quimbayas. Otro tanto sucedía con las técnicas de purificación del oro, del baño de oro, el vaciado a la cera perdida, el martillado, el repujado, la soldadura, etc. Dominando las técnicas de la metalurgia del oro, los quimbayas realizaron obras de valor estético inigualable entre las que se cuenta una amplia colección conocida como “Tesoro de los Quimbayas” que se conserva en el Museo de América de Madrid [186]. Se trata de recipientes —*poporos*— o figuras huecas representando hombres y mujeres adosadas a aquellos, o simplemente cascos y otras piezas de valor suntuario.

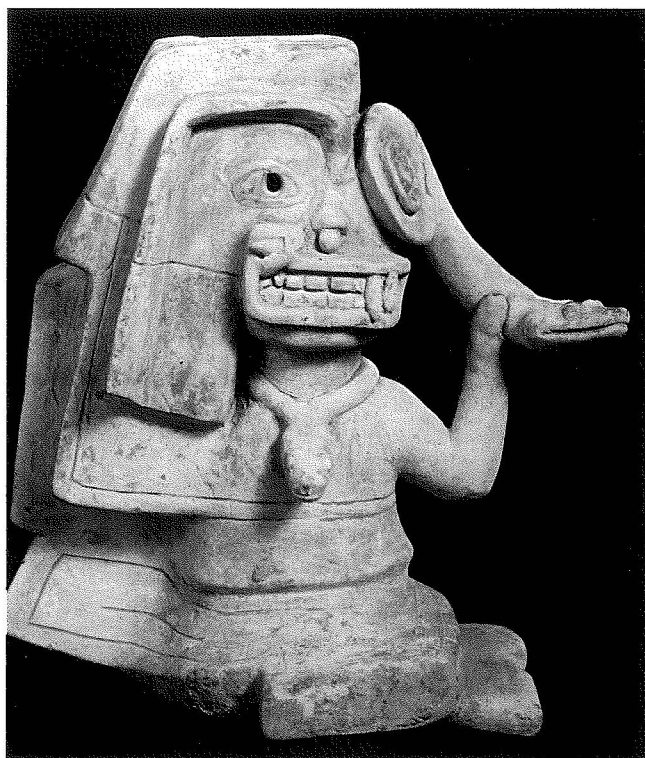
Más al sur, en la región meridional de Colombia y norte de Ecuador hallamos otro señorío, caracterizado por un arte de unas cualidades “clásicas” que recuerdan las obras del Mediterráneo, al que denominamos ordinariamente “cultura Tumaco-Tolita”, con su prolongación más meridional, la Cultura Tiaone. Esta cultura, conocida sobre todo por las colecciones de “figurillas” de numerosos museos de Europa y América, aparece en un territorio que comprende desde más al norte de Tumaco en la costa colombiana hasta la cuenca del río Esmeraldas en Ecuador.

187. Máscara de la Cultura Tiaone (1-500 d.C.), hallada en las excavaciones de La Propicia, Esmeraldas (Ecuador). Su estilo es una variante provincial del desarrollado en el centro ceremonial de La Tolita.



188. *Venus de La Propicia*. Figurilla de la Cultura Tiaone (1-500 d.C.), descubierta en las excavaciones del yacimiento de La Propicia, Esmeraldas (Ecuador). Esta figurilla, como muchas de La Tolita, representa a una mujer desnuda. Su uso en un culto a la fecundidad parece seguro.

Los principales restos descubiertos en esa región —Tumaco, La Tolita, La Propicia, etc.— corresponden a la cerámica, en la que observamos tanto influencias de Mesoamérica —vasijas trípodes, “pintaderas”, etc.— como de Perú —vasijas con doble pico y puente, vasos dobles, etc.—. Sin embargo, lo más interesante del arte Tumaco-Tolita son las “figurillas” [190]. La mayor parte de ellas representan mujeres en reposo, de frente y con los brazos a lo largo del cuerpo y desnudas, como ocurre con la que llamamos *Venus de La Propicia*, perteneciente a la Cultura Tiaone, que es en realidad una derivación sureña de la Cultura Tolita [188]. En ocasiones se representan mujeres embarazadas, en el acto del parto, dando de mamar a un niño, sosteniéndose los pechos, etc. Son muy interesantes las figuras que se conocen como “pensadores” pero hay otras en actitud semejante a la de los “atlantes”, figuras con cabezas de sacrificados, con *alter ego* o representaciones de gemelos. Son asimismo muy interesantes las de tema erótico, o las parejas que llevan un niño consigo. Hay otras “figurillas” que representan animales —monos, murciélagos, lechuzas, jaguares, etc.— o “máscaras” de rostros enigmáticos, con profundos tatuajes faciales [187]. En cuanto a la metalurgia, la Cultura Tumaco-Tolita destacó



190. **Personaje mitológico** (La Tolita, 500 a.C.-500 d.C.).
Museo Arqueológico del Banco Central, Quito.

189. Vasija mochica (200 a.C.-800 d.C.) que representa a un personaje con cabeza en forma de glándula y prepucio. Museo Arqueológico de La Magdalena, Lima. Muchos ejemplares de cerámica presentan representaciones de carácter erótico.



Figurilla en cerámica de 21,5 cm de altura y pintura poscocción. Se trata indudablemente de un personaje mitológico realizado en un estilo tan singular que hace de la pieza un ejemplar único. El personaje es básicamente antropomorfo, pero presenta algunos aspectos típicamente míticos. Así, por ejemplo, la boca es draconiana, con dos pares de colmillos que se cruzan; el ojo izquierdo no es humano sino que ha sido sustituido por una serpiente enroscada que, surgiendo del lugar donde debería hallarse el ojo, se prolonga hacia adelante hasta el punto de que la serpiente debe ser sostenida por la mano izquierda del hombre. Además se adorna con un collar en forma de serpiente.

Lo más sorprendente de la figurilla no son, sin embargo, sus caracteres zoomorfos o fabulosos, sino los recursos estilísticos utilizados, que en muchos aspectos nos recuerdan las soluciones propuestas por Picasso o los surrealistas. Lo primero que llama la atención es que la boca draconiana con dos pares de colmillos se ha diseñado torcida en ángulo recto; en segundo lugar, el plano del ojo serpentiniforme y el ojo realista se hallan también casi en ángulo recto. En tercer lugar, parecen existir dos proyecciones: una plana al lado derecho de la figura y otra de bulto redondo al lado izquierdo. Todo ello produce un efecto de "modernidad" que no encaja en absoluto ni con la cronología de la pieza ni con el tipo de esculturas que hallamos en ese contexto cultural.

Es evidente que lo que se trata de representar no es un personaje real, sino un personaje mítico, cuyo contexto desconocemos, por lo que todos los detalles antes mencionados quedan totalmente ignorados y sin interpretar. No hay que olvidar, sin embargo, que en esa región de la costa colombiano-ecuatoriana se aprecian influencias notables que proceden de Mesoamérica. En efecto, algunos de los caracteres antes mencionados nos recuerdan características formales típicamente mesoamericanas.

muy brillantemente en el conjunto de las culturas de Suramérica, especialmente por sus trabajos en oro, plata y platino, en los que se logró una perfección y minuciosidad pocas veces alcanzada.

En la costa ecuatoriana, al sur del río Esmeraldas aún hay que mencionar, al menos, tres importantes estilos artísticos que corresponden a otras tantas culturas: Jama-Coaque, Bahía y Guangala. De la pri-

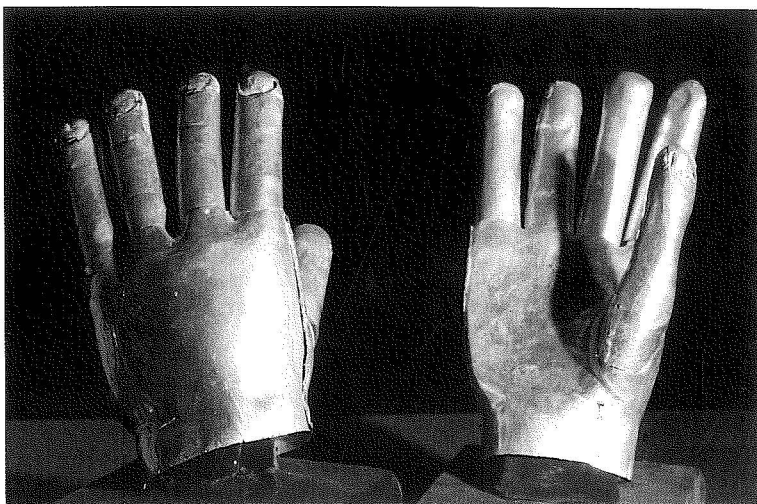
mera habría que recordar, además de las maquetas de casas y templos y las “pintaderas”, las representaciones de sacerdotes o chamanes con profusos adornos como turbantes, narigueras, orejeras, *labrets*, clavos, etc. Del conjunto de esculturas cerámicas de la Cultura Bahía hay que destacar las grandes figuras de Los Esteros, en actitud sedente y con pintura poscocción. Por último, la Cultura Guangala (100 a.C.-500 d.C.) se extiende territorialmente desde el sur de Manabí hasta la península de Santa Elena, alcanzando por el este las cordilleras de Chongón y Colonche. Además de la cerámica, que sigue una tradición Chorrera, esta cultura se distingue por la fabricación de instrumentos musicales como flautas, ocarinas, silbato, etc.

Culturas de los Andes centrales

En el área andina central y centro-sur (básicamente Perú y Bolivia) se concentra un gran número de culturas cuya producción artística es de una increíble variedad. Sería imposible hablar aquí de todas ellas —Paracas, Chancay, Recuay, Gallinazo, Huaraz, Pucara, etc.—; trataremos, por lo tanto, únicamente del arte mochica y nazca en la costa y del arte tiahuanaco en el altiplano.

La Civilización Mochica, que se extiende por los valles de Chicama, Moche, Virú y Santa, alcanzando por el sur los de Nepeña y Casma y por el norte los de Lambayeque y Pacasmayo, es una típica civilización hidráulica, ya que su capacidad agrícola se ve ampliada hasta límites insospechados gracias a los trabajos de ingeniería que, al permitir una notable ampliación de la irrigación, posibilitan a su vez el aumento de la producción agrícola y, por consiguiente, de la población.

El arte de los mochicas, al igual que el de la costa de Ecuador y el de otras culturas clásicas de Mesoamérica, es un arte fundamentalmente realista, que llega incluso al más vivo naturalismo. Trabajando la madera, el oro, el cobre y sobre todo la cerámica, los artistas mochicas alcanzaron una perfección realmente extraordinaria, por lo que su cerámica puede considerarse una de las más bellas e ilustrativas de cuantas han producido las culturas precolombinas de América. A través de esa rica producción cerámica, podemos hacer una reconstruc-



191. Guanteletes mochicas de oro, pertenecientes a un enterramiento (200 a.C.-800 d.C.). Las piezas de orfebrería del arte mochica son, posiblemente, las más importantes de toda el área andina.

ción bastante detallada y precisa de la vida cotidiana de aquella sociedad. En las escenas pintadas o esculpidas en la cerámica se cuenta todo cuanto es posible saber acerca de las costumbres de un pueblo; pero, lo que es más inusual, el artista mochica se muestra extraordinariamente libre y explícito en todo lo relativo a las costumbres sexuales del pueblo, reproduciendo todo tipo de escenas eróticas, así como actos de masturbación, pederastia, bestialismo, etc. Las representaciones fálicas llegan al extremo de constituir abstracciones o decoraciones antropomórficas [189].

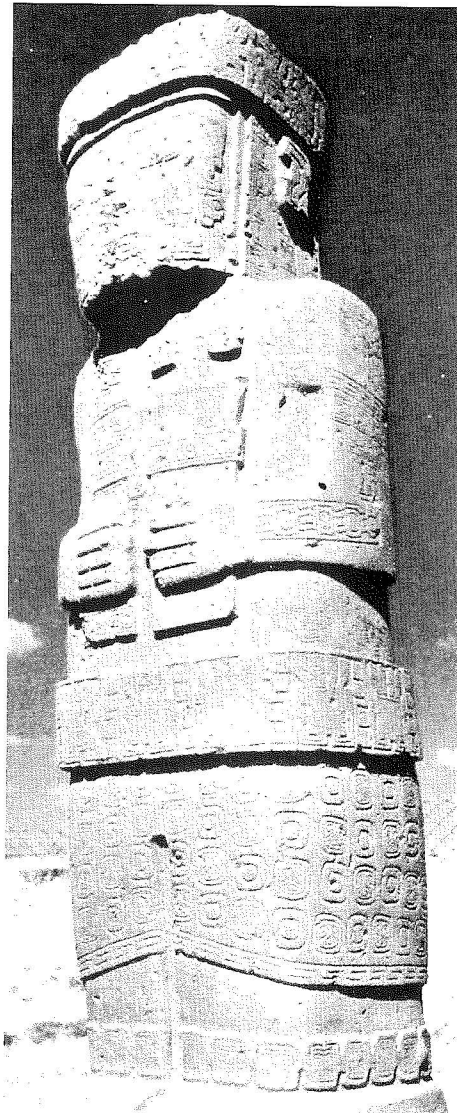


192. Vasija escultórica policromada representando un guerrero (200 a.C.-800 d.C.). Museo de La Magdalena, Lima. El arte mochica ofrece un sinnúmero de representaciones de guerreros.

193. Vasija nazca representando una orca (200 a.C.-800 d.C.). Museo Arqueológico de La Magdalena, Lima. Este animal mítico aparece no solamente en la cerámica, sino incluso en los grandes geoglifos de la Pampa de Nazca.



En la cerámica predomina el tipo de vasija con asa-estribo; pero dentro de esa tipología son muy frecuentes las llamadas vasijas-retrato, en las que se representan tipos humanos muy individualizados, o bien otras verdaderas esculturas en las que una figura entera representa un tipo humano: un sacerdote, un guerrero [192] o bien un



194. Monolito Ponce (200 a.C.-1200 d.C.). Una de las varias esculturas monolíticas descubiertas en la ciudad arqueológica de Tiahuanaco, Bolivia. El arte escultórico de esta ciudad se sirve a menudo de grandes bloques geométricos con finos relieves y grabados en sus superficies.

personaje mitológico o una divinidad antropomórfica.

La orfebrería mochica también se cuenta entre las más brillantes de todas las de las culturas peruanas. Son frecuentes, por ejemplo, la reproducción de manos o guantes [191], pero hay también otras obras en las que se combina el uso de metales como oro, plata, cobre, etc.— con concha, cuarzo, turquesa, etc. Entre las numerosas obras que se conservan de este género habría que mencionar varias parejas de “orejeras” y sobre todo algunos de los más bellos *tupus* o cuchillos ceremoniales que se conocen de la región.

En el área que se ha llamado “circumtítica” o “centro-sur”, un área vasta entre el área andina central y la región meridional chilena y argentina, hay que mencionar la Cultura de Tiahuanaco, no sólo como la más importante de la región sino como el núcleo que enlaza directamente con el pasado de la Civilización Chavín y se relaciona por un lado con la

195. Vasija antropomórfica nazca (1200 a.C.-800 d.C.). Musée de l'Homme, París. El estilo cerámico nazca es de una gran originalidad; se caracteriza por el empleo de planos geométricos de brillante colorido y una gran expresividad e imaginación en las formas decorativas.





196. Tiahuanaco. Acceso al *Kalasasaya* desde el Templo Semisubterráneo (1200 a.C.-1200 d.C.). Pese a su alto grado de destrucción, este edificio marca la grandeza de la ciudad de Tiahuanaco (Bolivia), uno de los más importantes santuarios del área andina.

Cultura Nazca y por otro con el Imperio Wari. Todas esas relaciones se manifiestan de modo explícito sobre todo desde un punto de vista estilístico. En este caso, como en muchos otros, lo que sabemos de esta civilización se halla en relación directa con el centro ceremonial que le da nombre, situado junto al lago Titicaca o a la expansión del estilo decorativo por otras regiones de Perú.

Entre las obras más características del arte de Tiahuanaco figuran las grandes esculturas, de las que las más famosas son la llamada "Puerta del Sol", el Monolito Bennett, "El Fraile" o el Monolito Ponce [194]; todas ellas se han localizado en los distintos edificios del centro ceremonial, como el *Kalasasaya* [196] o el Templo Semisubterráneo. En conjunto podemos decir que el arte tiahuanacota es un arte estático, geométrico, hierático, estilizado y abstracto. En el friso de la Puerta del Sol y en otras muchas obras de cerámica o de otros tipos hallamos una imagen que pudo tener su origen en Chavín y que muchos interpretan como el dios Wiracocha.

Por último, la Cultura Nazca, cuyo territorio es la costa meridional de Perú —valles de Cañete, Chincha, Ica, Pisco y Nazca— desarrolla un arte extremadamente original en tres campos fundamentales: el tejido, la cerámica y los geoglifos. Estos últimos son diseños realizados a una escala gigan-

tesca sobre el suelo de la pampa en los que se representan figuras geométricas o zoomórficas (un mono, una araña, una orca, etc.), y que coinciden, por lo general, con los de la cerámica. El clima extremadamente seco de la zona nazca ha permitido que llegue hasta nosotros una de las más extensas y bellas colecciones de tejidos antiguos. Por último, la cerámica [193, 195, 197] muestra una policromía muy viva y unos diseños extremadamente abstractos y simbólicos que se relacionan con Chavín y con Tiahuanaco.

197. Vasiija zoomórfica de doble pico y puente con decoración pintada, de estilo nazca (200 a.C.-800 d.C.). Museo Arqueológico de La Magdalena, Lima.



7. EL POSCLÁSICO MEXICANO Y EL ARTE AZTECA

Tras una crisis más o menos prolongada, lo que llamamos periodo posclásico en Mesoamérica (desde aproximadamente el año 1000 hasta la llegada de los españoles) representa el paso de los estados teocráticos, característicos de la época clásica, a los estados militaristas y al verdadero urba-

nismo, e incluso a la constitución de auténticos imperios, como es el caso del llamado “Imperio Azteca”.

Aunque en el México central son muchas las culturas que quedan sometidas a esa transformación —Tarascos, Huastecas, Totonacas, etc.—, en estas páginas solamente haremos referencia a tres entidades culturales particularmente importantes: Toltecas, Mixtecas y Aztecas o Mexicanas.

La Cultura Tolteca

En todo el arte tolteca está presente la figura del dios Quetzalcóatl, la “Serpiente Emplumada”, una de las figuras más complejas de la historia antigua de México, ya que, siendo al mismo tiempo un soberano y un sacerdote era también una divinidad de considerable influencia en toda Mesoamérica. Su religión fue esencialmente monoteísta, pacífica y civilizadora, opuesta a la más bárbara y sanguinaria de Tezcatlipoca. Según los mitos, el fin de Quetzalcóatl —dios y hombre— en Tula fue debido a las intrigas urdidas por los sacerdotes de Tezcatlipoca, los cuales le hicieron huir de la ciudad.

Tula, la capital del Imperio Tolteca, tenía como templo principal el dedicado a este dios en su advocación de Tlahuizcalpantecuhli o “Estrella de la Mañana”. Dicha construcción estaba formada por un basamento piramidal de cinco plataformas [199], cuyos muros presentaban una muy leve inclinación y debían estar cubiertos originalmente por losas con relieves, de las que quedan algunos restos en el lado oriental. El perfil de estos muros recuerda en cierto modo al clásico de Teotihuacán. En el friso había planchas de piedra con relieves que representaban jaguares o pumas y águilas o zopilotes. En el lado sur hay una amplia escalinata que conduce hasta la plataforma superior donde se situaría el templo pro-



198. Cariatide del Templo de Tlahuizcalpantecuhli en Tula, representando un guerrero (900-1200 d.C.). El estilo de las esculturas toltecas vino a definir, al menos parcialmente, el arte posterior del periodo azteca.



199. Templo de Tlahuizcalpantecuhtli (900-1200 d.C.). Pirámide principal de la ciudad arqueológica de Tula, Hidalgo (México), en la que destacan, sobre todo, las grandes esculturas monumentales que representan “guerreros” y que, a la manera de verdaderas cariátides, sostenían la techumbre del templo.

piamente dicho, que en este caso debió estar compuesto por un recinto cuyo techo sostendrían pilastras o “cariátides” monumentales representando guerreros [198]. En la parte delantera de la pirámide había un pórtico con tres filas de catorce pilastras de las que solamente se conservan sus huellas, y en el fondo un banco corrido de medio metro de altura con relieves que representan una procesión de guerreros. Por su parte septentrional corre un muro profusamente decorado con relieves —el *Coatepantli*— en los que destacan grecas escalonadas y figuras humanas decoradas con serpientes.

Además de las esculturas y relieves descritos existe una obra muy típica de la Cultura Tolteca cuya función o significado sigue siendo un misterio y que se conoce bajo el nombre de *chac-mool* [200]. Se trata de la representación de una figura humana recostada sobre la espalda, con las piernas generalmente flexionadas y sosteniendo un recipiente sobre el vientre o dejando una zona allanada en esta parte, quizá con el fin de servir de soporte para algún objeto cuya forma y función desconocemos. Según algunos autores, no se trata de una divinidad sino de un elemento escultórico semiornamental, semirreligioso, como los portaestandartes, que presenta atribuciones distintas según la divinidad del templo en que se halla situado y de ahí la variedad de posibles interpretaciones. Hay multitud de ejem-

plares de este tipo de esculturas en las áreas dominadas por los toltecas en el centro de México, en el noroeste y en Yucatán; su tipología vino a reproducirse también en la época mexicana, en la medida en que se adoptó como un medio de legitimación por parte de unos supuestos descendientes directos.

La Cultura Mixteco-Puebla

La Cultura Mixteca, que algunos autores llaman Mixteco-Puebla por desarrollarse en ambas regiones, fue elaborada por los mixtecos y sus parientes más próximos, los popoloca de Puebla y los mazatecos de Oaxaca. Representa, dentro del mundo cultural de la última época de Mesoamérica,

200. *Chac-mool* decapitado del Palacio Quemado de la ciudad de Tula, Hidalgo, México (900-1200 d.C.). Aunque no hay seguridad absoluta, los *chac-mooles*, tan característicos de la Cultura Tolteca, debieron servir para sostener ofrendas dedicadas a ciertas divinidades.



201. Pectoral de oro de estilo mixteca hallado en Monte Albán, Oaxaca, México (1200-1521). Se trata de una de las muestras más finas y características de la orfebrería precolombina de México.



una especie de “renacimiento” cuya influencia se extendió entre casi todos los pueblos de ese periodo. Ejemplo de ello lo hallamos en algunas pinturas descubiertas en Tulum (Yucatán) cuyas características son claramente mixtecas.

Desde el punto de vista arquitectónico, los conjuntos más importantes son los de Mitla (ciudad que se considera zapoteca aunque muy mixtequizada), Yucuñudahui, Coixtlahuaca y Montenegro, entre otros. En contraste con el arte tolteca, que es fundamentalmente escultórico, el mixteca es un arte pictórico, tal como se aprecia en los códices de la región —Borgia [202], Fejérvary-Mayer, Cospi, Laud, etc.— y en la cerámica [203], de una policromía brillante

y próxima a la cerámica de Cholula; una tipología muy frecuente en la cerámica mixteca son las vasijas trípodes con soportes que representan serpientes o cabezas de águila. A todas estas producciones artísticas habría que añadir algunos escasos ejemplos de pintura mural.

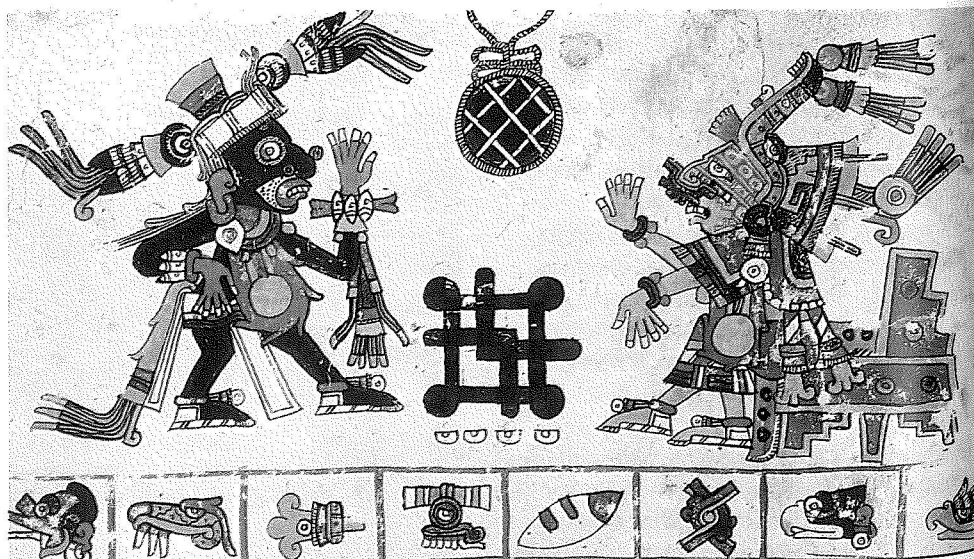
Hay que mencionar, por último, el trabajo de la orfebrería, en el que los mixtecas también se distinguieron de manera notable. Trabajaron el oro y el cobre, por medio del martillado y a la cera perdida, haciendo obras tan extraordinarias como el pectoral en el que aparece representado una especie de *Mictlantecuhli* [201], o la máscara de *Huehueteotl*, hallada en una tumba de Coixtlahuaca.

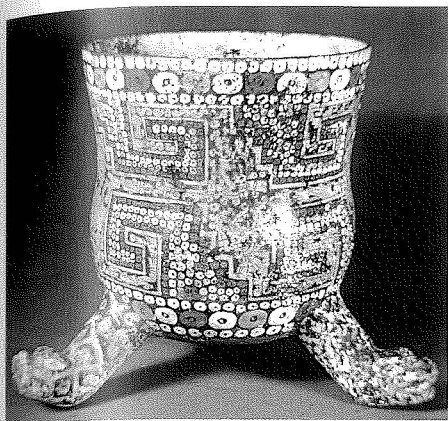
El arte mixteca

Lo que en términos políticos estamos denominando Imperio Azteca representa, en términos de la historia del arte, la culminación de un proceso que en parte es acumulativo y en parte es evolutivo, que se inicia probablemente con la Civilización Olmeca y con las culturas aldeanas del valle de México y se va perfeccionando en los horizontes teotihuacano y tolteca, hasta alcanzar quizás sus mejores logros con un lenguaje sumamente sofisticado y complejo en la etapa azteca o mixteca.

En arquitectura, por ejemplo, las construcciones más originales de la época son los templos gemelos, con doble escalinata de acceso. Aunque el mejor ejemplo conocido es, seguramente, el de la Pirámide de

202. Códice Borgia. Biblioteca Vaticana, Roma. La serie de códices del llamado “Grupo Borgia” son obra de artistas mixtecas que trabajaban en la región de Puebla-Tlaxcala y áreas vecinas en los ss. XIV y XV.

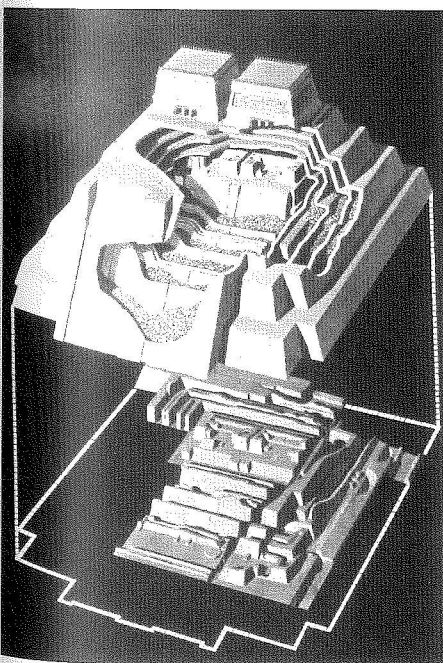




203. Vasija mixteca con decoración geométrica y patas zoomorfas. Museo Nacional de Antropología, México. Los mixtecas proporcionaban seguramente la mejor cerámica pintada del valle de México en los ss. xiv y xv.

Tenayuca, a ese modelo responden también los templos “mayores” de Texcoco, Tlatelolco y Tenochtitlan. La dualidad característica de la religión mexicana se concreta en la pareja de dioses Tláloc-Huitzilopochtli en el Templo Mayor de Tenochtitlan, que obliga a la construcción de dos templos [205].

Otro modelo arquitectónico relativamente frecuente es el de la pirámide de planta circular, que tradicionalmente se ha atribuido a los templos dedicados a Ehécatl, dios del viento cuyo aspecto de remolino o huracán podría justificar el recurso



205. Maquetas de la excavación y reconstrucción del Templo Mayor de México-Tenochtitlan (1375-1520) tras los trabajos de 1978 a 1982, en los que se descubrió la totalidad de las pirámides superpuestas y el templo propiamente dicho, así como varias estructuras en sus inmediaciones y un gran número de ofrendas.



204. Piedra de Moctezuma I (1440-1469). Museo Nacional de Antropología, México.

En 1988, casi dos siglos después del descubrimiento de la famosa *Piedra de Tizoc*, y a no mucha distancia de donde apareció aquella obra maestra del arte azteca, se descubrió una nueva escultura de forma, tamaño y estructura parecida a aquella a la que se ha bautizado con el nombre de *Piedra de Moctezuma I, Ilhuicamina*.

Por dos amplios textos de la *Historia de las Indias de Nueva España* de Fray Diego Durán sabemos que Moctezuma Ilhuicamina (1440-1469) mandó ejecutar una gran escultura cilíndrica en todo semejante a la recién descubierta en el área del Templo Mayor de la antigua capital azteca, que sería utilizada como un *temalacatl* y/o *cuauhxicalli*, es decir, como la piedra que utilizaron los mexicas para la práctica de lo que los españoles llamaron “el sacrificio gladiatorio” en honor del dios Xipe, y donde, además, se depositaba la comida sagrada de los dioses e incluso se extraía el corazón a los prisioneros que eran utilizados como víctimas.

Lo más interesante de esta gran escultura es la serie de once escenas de otras tantas victorias militares, con la conquista de lugares como Culhuacán, Tenayuca, Xochimilco y Chalco. Al igual que la llamada *Piedra de Tizoc*, este monumento representa simbólicamente el “imperio” de los mexicas, azteca o tenochca sobre los restantes pueblos del centro de México y no el hecho de que tales victorias y conquistas se atribuyesen al emperador o *tlatoani* que mandó hacer la escultura. El hecho de que se trata de una representación simbólica queda confirmado, además, por el conjunto de otros relieves, especialmente en la superficie superior del cilindro, donde se aprecia no solamente la representación de un disco solar, semejante al de la *Piedra del Calendario* o la *Piedra de Tizoc*, sino también la imagen de Xiuhtecuhtli, que al igual que Huetecotl es el dios del tiempo y del fuego.

206. **Coyolxauhqui** (h. 1469).

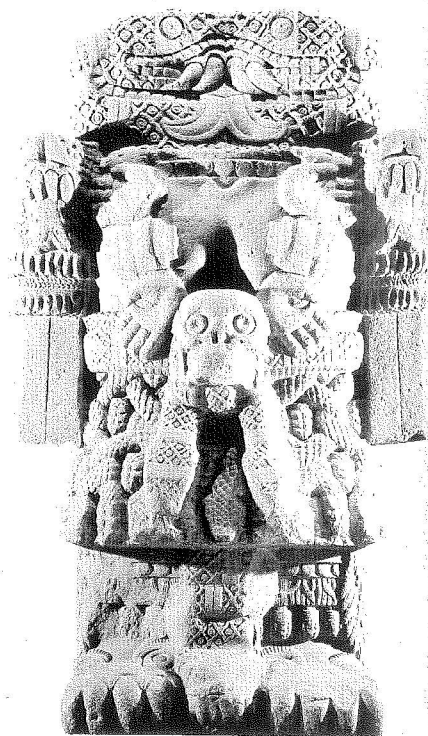
Museo del Templo Mayor de Tenochtitlan, México.

Este disco en relieve, de proporciones colosales (3,30 metros de diámetro), fue descubierto de manera fortuita en 1978 y sirvió de inicio para las excavaciones sistemáticas del Templo Mayor de la ciudad de Tenochtitlan, la capital del Imperio Azteca, por parte de un equipo bajo la dirección de Eduardo Matos.

Este gran relieve que apareció a los pies de la escalinata que conducía al templo del dios tribal de los aztecas, Huitzilopochtli, representa a la diosa Coyolxauhqui descuartizada y es, en conjunto, la representación plástica de su mitología. Según la tradición, Huitzilopochtli, que fue concebido milagrosamente por la diosa terrestre Coatlicue, vino a nacer en el cerro de Coatepec, donde vivía su madre como servidora de un templo. Coyolxauhqui y los llamados "cuatrocientos surianos", sus hermanos, hijos todos ellos de Coatlicue, querían matar a su madre por haber engendrado a aquel hijo supuestamente ilegítimo. Enterado Huitzilopochtli de las intenciones de sus hermanos, la Luna y las estrellas, dio en nacer justo en el momento en que alcanzaban la cima de la montaña y, armado con su lanzadardos de turquesa, mató y descuartizó a Coyolxauhqui e hizo huir a los cuatrocientos surianos. El relieve describe a la diosa lunar ya muerta y descuartizada, al pie de la montaña de Coatepec; a pesar del terrible descuartizamiento de la figura de la diosa, se aprecian todas las características más claramente identificadoras de la misma, tal como se representan en la cabeza colosal del Museo Nacional de Antropología de México: cascabeles de oro en las mejillas, bolas de plumón en el pelo, orejeras de carácter solar, etc. También son características las serpientes que se anudan a la cintura o las que se aprecian en brazos y piernas, las cabezas draconianas en las articulaciones, el cráneo en la parte posterior de la cintura, los pechos flácidos que la asemejan a la Coatlicue, etc. Aunque carece de glifos calendáricos, Matos propone la fecha de 1469 como la más probable para su instalación en el Templo Mayor, por lo que sería anterior a la *Piedra de Tizoc* y muy probablemente anterior también a la cabeza colosal del museo.

a la planta circular. Además de esos modelos arquitectónicos, hay que aludir a la singularidad de Tepoztlán y Malinalco, lugares ambos excavados en la roca madre y completados con construcciones de mampostería.

La escultura y especialmente lo que podríamos llamar la escultura monumental es el aspecto más sobresaliente del arte de los aztecas. Utilizando como recursos fundamentales el realismo en la forma y el simbolismo en la temática, los aztecas crearon un conjunto muy numeroso de estatuas de piedra de gran tamaño. Una de las más extraordinarias esculturas es, sin duda, la *Coatlicue del Museo* [207], que es, en realidad, un conjunto de símbolos de compleja interpretación: torso de anciana con la falda de serpientes que le da nombre, cabeza formada por dos serpientes que simbolizan la sangre que derrama al ser decapitada, piernas y patas de águila, etc. En la base de la escultura, además, se aprecia un relieve representando a Tlaltecuhltli con máscara de Tláloc. Aún más famosa que

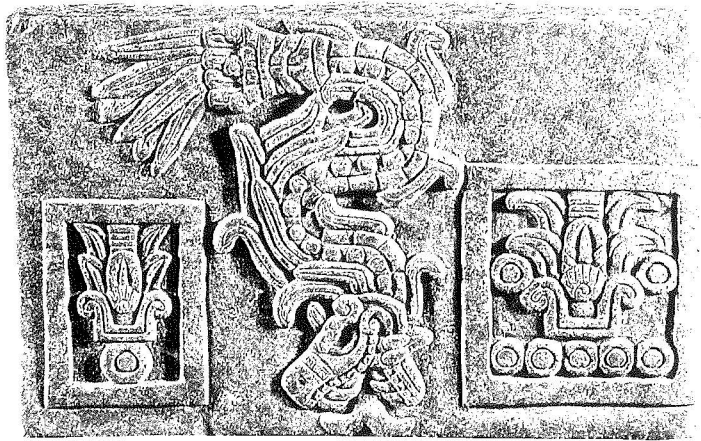
207. *Coatlicue del Museo* (1487-1520). Museo Nacional de Antropología, México. Es, posiblemente, el ejemplar de escultura colosal mexicana más compleja de cuantos conocemos.

esta escultura es la representación de lo que se ha venido en llamar “Piedra del Sol” o “Calendario azteca”. Se trata de un enorme disco trabajado en relieve por uno de sus lados con una serie de círculos concéntricos que rodean el rostro de una divinidad (Tonatiuh o Tlaltecuhltli). Mencionaremos, por último, la *Coyolxauhqui* del Templo Mayor [206], otro disco en el que se representa a la hija de Coatlicue, descuartizada por Huitzilopochtli y que se hallaba a los pies de la escalinata del Templo Mayor, del lado de Huitzilopochtli. El descubrimiento fortuito de esta extraordinaria escultura fue el motivo por el que se iniciaron los trabajos de excavación del Templo Mayor en 1978.

Entre las muchas esculturas y relieves de pequeño tamaño pero de una gran finura en su ejecución, una de las más perfectas es la llamada *Caja de Hackmack* [208], que se conserva en el Museo Etnográfico de Hamburgo. En la parte superior de la tapadera y entre dos fechas calendáricas alusivas se aprecia una extraordinaria “serpiente emplumada” descendente, que es, sin duda, una de las obras maestras del relieve azteca. Además de las obras citadas habría que mencionar otras muchas como la *Piedra de Moctezuma I* [204], recientemente descubierta, la muy famosa *Piedra de Tizoc*, la *Coatlicue del Metro* o la *Coyolxauhqui del Museo*, todas ellas verdaderas obras maestras del arte mexica.

Aunque la mayor parte de la estatuaria y los relieves aztecas se hicieron en piedra, la madera también se utilizó para ciertos objetos. Instrumentos como los lanzadardos (*atlatl*), o los tambores (*teponaztli*), máscaras y algunas esculturas de cuerpo entero fueron realizadas en madera, y en otros casos dicho material sirvió de base para la instalación de bellos mosaicos de turquesa, concha y otros materiales preciosos.

Una de las “artes menores” más original y característica de la Civilización Azteca fue la plumería, y en especial la elaboración de mosaicos de plumas. Su rareza y finura eran semejantes a las del arte del mosaico de turquesa o el trabajo del oro, la plata o el jade. Un número indeterminado de trabajos de plumería fueron enviados a la corte del emperador Carlos V, desde donde posteriormente pasaron a otras cortes europeas; aunque no son muchos los ejempla-



res conservados, hay que mencionar varios escudos en los museos de México, Stuttgart y Viena, y especialmente el tocado de plumas que se conoce como *Corona de Moctezuma* y se conserva en el Museo de Viena.

Hay que mencionar, por último, la existencia de varios códices prehispánicos identificados como aztecas, como el *Tonalamatl Aubin*, y el *Códice Borbónico*; mucho más abundantes son los códices confeccionados en época colonial, entre los que cabría citar, por contener importante información sobre el mundo mexica, los códices *Tudela*, *Magliabecchiano* [209], *Telleriano-Remensis* y *Ríos*.



208. *Caja de Hackmack* (1502-1520). Museo Etnográfico de Hamburgo. Caja sagrada de piedra con relieves en su exterior e interior. El arte mexica ofrece un amplio repertorio de este tipo de cajas de piedra en las que, probablemente, se guardaban los instrumentos para el autosacrificio de personajes importantes.

209. *Códice Magliabecchiano*. Página en que se representa un *tzitzimil*. Biblioteca Nacional de Florencia. Este códice, como los restantes de la “familia” del *Magliabecchiano* se confeccionaron en época colonial, pero dentro de una tradición estrictamente indígena.

8. EL ARTE MAYA-TOLTECA

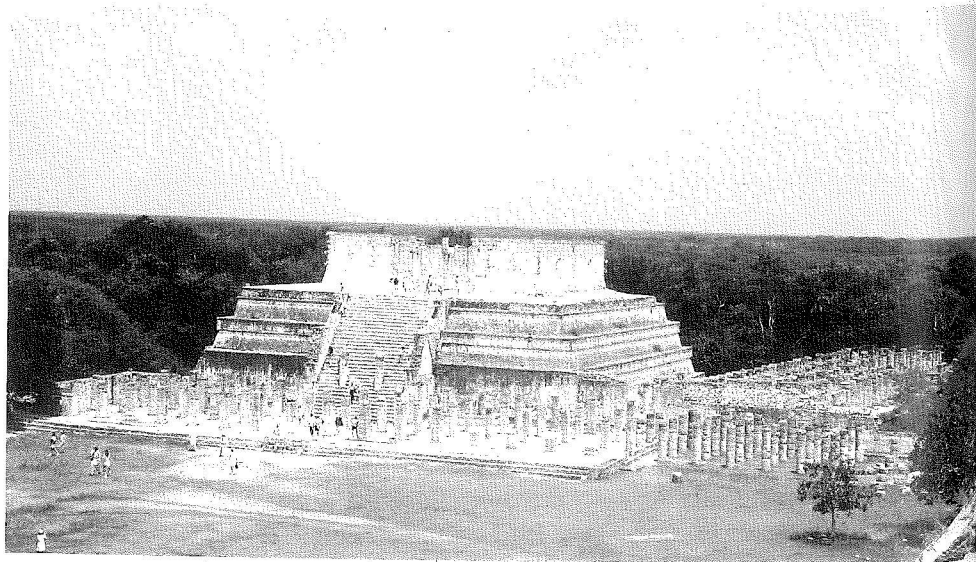
Las relaciones entre el mundo maya y el altiplano del México central deben examinarse como un *continuum* que abarca desde el periodo clásico y epiclásico hasta prácticamente la conquista española. Todavía no podemos precisar cuánto debe el centro de México al mundo maya, o esta cultura a los pueblos del altiplano. Aunque es evidente que hay notables influencias mexicanas en Yucatán en el periodo clásico —Dzibilchaltún, Acancéh, etc.—, es también evidente que las relaciones más intensas y notables se ejercieron en el Posclásico, siendo Chichén-Itzá, Mayapán y Tulum los centros más importantes en lo que se refiere a la presencia tolteca en la región.

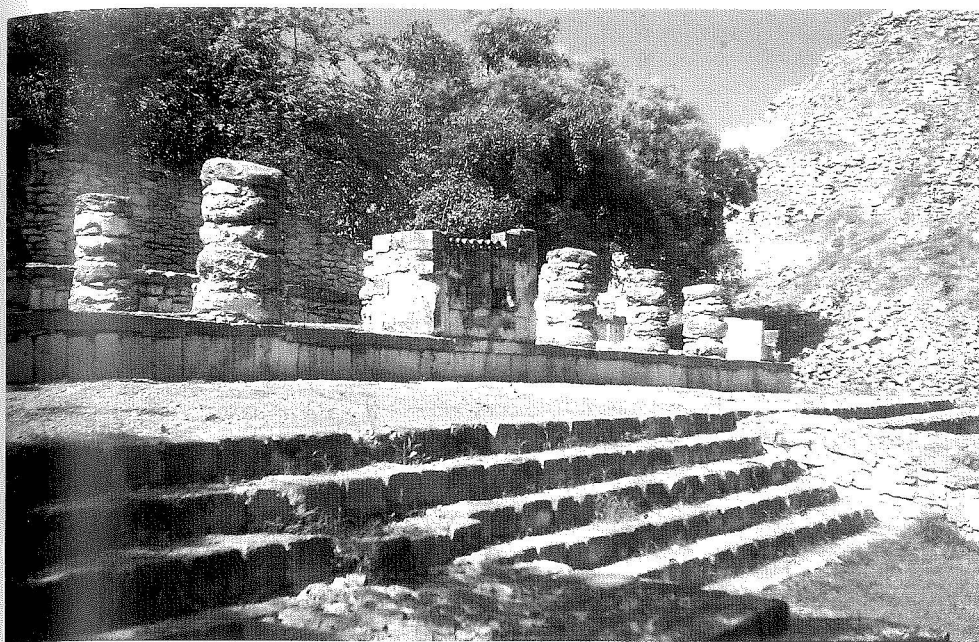
La ciudad de Chichén-Itzá, al menos en su parte central, mide unos trece kilómetros en sentido norte-sur y dos kilómetros en dirección este-oeste. De los varios grupos que pueden distinguirse en esta amplia zona, el más extenso e importante es el situado en el sector norte, entre el Cenote de los Sacrificios y el Cenote de Xtoloc. En este sector hay que señalar el “Castillo”, el Juego de Pelota, el Templo de los

Guerreros [210], el *Tzompantli*, el Templo de las Águilas y el Grupo de las Mil Columnas. Más al Sur se halla “El Caracol”, uno de los primeros observatorios del área mesoamericana y aún más al sur se hallan instalaciones que corresponden al periodo clásico, como Las Monjas, o el llamado “Chichén Viejo”. En términos generales podemos decir que los edificios más antiguos se sitúan en la zona más meridional, mientras que los de época maya-tolteca se hallan en el sector norte.

Pese a que la mayor parte de los edificios del sector norte tienen un parentesco más o menos próximo con los de la ciudad de Tula, el que ofrece mayores semejanzas es, sin duda, el llamado “Templo de los Guerreros”, que reproduce casi literalmente el de Tlahuizcalpantecuhli de Tula. Se trata de una pirámide de planta cuadrada, de cuarenta metros de lado con cuatro cuerpos escalonados, compuestos de tablero y talud. Sobre la última plataforma, a 11,45 metros del nivel del suelo, se alza el templo propiamente dicho, de planta igualmente cuadrada y situado hacia el lado oriental de la

210. Templo de los Guerreros de la ciudad de Chichén-Itzá (950-1250 d.C.), copia casi literal del Templo de Tlahuizcalpantecuhli de Tula, visto desde la pirámide de Kukulcán. Es, posiblemente, el mejor ejemplo de la influencia del centro de México en el área maya de Yucatán.





211. Templo con columnas de la ciudad arqueológica de Mayapán, México (1250-1450 d.C.). Esta ciudad maya del periodo posclásico, pudo ser la capital de una alianza entre varias ciudades-estado de la región septentrional de Yucatán.

pirámide, de modo que al frente queda un espacio de más de siete metros. El interior está dividido en dos salas con doce y ocho pilastras. La entrada al templo consiste en una ancha puerta dividida en tres vanos por dos columnas serpentiformes. Delante de las dos columnas se sitúa un *chac-mool*. En el interior de la segunda cámara hay un trono o altar sostenido por pequeños atlantes. La escalinata está limitada por alfardas con relieves de serpientes emplumadas cuyas cabezas se apoyan en la parte alta de la alfarda, teniendo encima dos portaestandartes.

La columnata oeste del Grupo de las Mil Columnas parte de los pies de la pirámide del Templo de los Guerreros y se extiende hacia el sur a lo largo de 125 metros y a lo ancho de 11 metros. En este templo y en general en Chichén-Itzá apreciamos la presencia de un gran número de elementos toltecas sumamente característicos: pilastras, columnas, atlantes, *chacmooles*, caríatides en forma de guerreros, portaestandartes, elementos ornamentales, etc.

La ciudad de Mayapán [211], junto con la de Tulum en la costa este de la península de Yucatán, son los dos mejores ejemplos conocidos de ciudades amuralladas de este periodo. Mayapán, ciudad dominada por los Cocomes, un grupo militarista mexicano, se organizó de manera parecida a lo que era una "ciudad" en la Europa medieval: un amasijo de casas con calles sumamente estrechas y sinuosas (algo poco fre-

cuenta en el área maya) de tal manera que una población de unos diez mil habitantes se apiñaban en un espacio muy reducido, rodeado por grandes murallas de hasta dos metros de altura.

Tulum, situada sobre los acantilados de la costa oriental de Quintana Roo [212], es una ciudad de planta rectangular (170 x 380 metros), rodeada por una muralla de cuatro a seis metros de altura. El ordenamiento urbano de esta ciudad se ha hecho sobre la base de dos ejes que se cruzan. Frente a la puerta oeste, junto al mar, hay un pequeño recinto de planta cuadrada de cincuenta metros de lado en el que se levanta la estructura más importante de la ciudad: el "Castillo" [213].

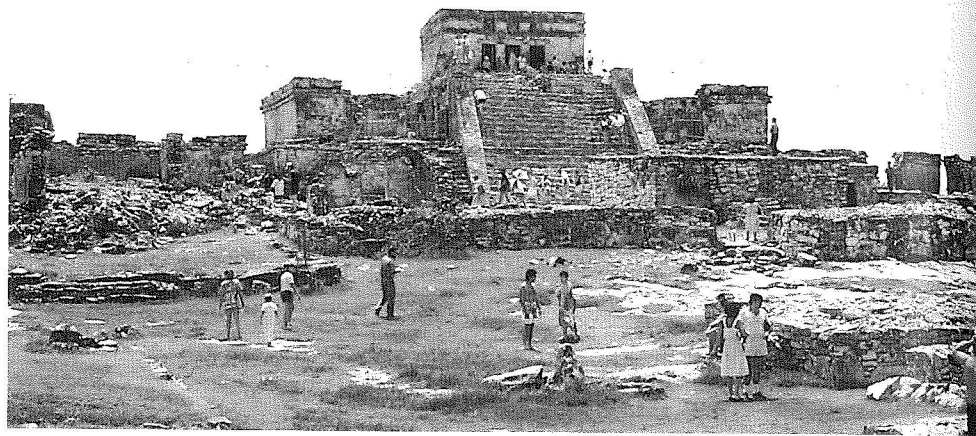
En torno al pequeño recinto donde se encuentra el "Castillo" hay otras estructu-

212. Tulum (1250-1500 d.C.). Vista de conjunto de la ciudad amurallada, junto a los acantilados de la costa del Caribe.



213. Plaza central de la ciudad de Tulum (1250-1500 d.C.), con "El Castillo" al fondo y otros templos en las cercanías.

El emplazamiento de esta ciudad amurallada pone de manifiesto el estado de guerra casi continuo que se padeció en el área maya de Yucatán durante el Posclásico.



ras; entre ellas destaca el Templo n° 5 [214], que se eleva sobre una plataforma de ocho metros de longitud, seis de anchura y tres de altura, con los muros ligeramente desplomados hacia fuera, según el típico estilo de Tulum. En el centro del friso de ese muro, sobre la puerta, hay un nicho en el que se halla una representación del llamado "dios descendente" en estuco.

Hay que mencionar, finalmente, los muy interesantes y frecuentes restos de pinturas murales, de estilo maya-tolteca. Entre ellos destacan los del Templo de los Tigres del Juego de Pelota de Chichén-Itzá, en los que se representa una escena de ataque y defensa de una ciudad maya de la época. Otras pinturas, de carácter parecido a la anteriormente citada y halladas igualmente en Chichén-Itzá, son las que adornaban el Templo de los Guerreros y que, en gran parte, se han perdido.

En la región oriental de la península de Yucatán, las pinturas más importantes no tienen un carácter civil, como las que acabamos de mencionar, sino religioso. Las pinturas de Santa Rita en Corozal (Belize) han sido interpretadas como escenas de carácter mitológico. De hacia el siglo XII deben ser las pinturas descubiertas en el interior del Templo n° 5 o "Templo del Dios Descendente" de Tulum, al que nos acabamos de referir. Son también de carácter mitológico y recuerdan muy directamente las pinturas de los códices *Dresdensis* y *Peresianus*, que son de esta misma época. Finalmente, en Chacalal hay que mencionar otras pinturas representando un tigre y una serpiente, de estilo parecido al de las pinturas del *Códice Tro-Cortesiano*, que fueron copiadas por Spinden y publicadas por Mason.

214. Templo del Dios Descendente o Templo n° 5 de Tulum (1250-1500 d.C.), en el que se conservan algunas pinturas murales. Estas pinturas ponen de manifiesto la profunda influencia tolteca o del centro de México en la región maya de Yucatán.



9. EL POSCLÁSICO ANDINO Y EL ARTE INCA

Al igual que hemos hecho con el concepto de periodo clásico, vamos a aplicar al área andina el concepto de periodo posclásico que, como es bien sabido, procede de los estudios sobre Mesoamérica. En general puede decirse que el final del periodo clásico en los Andes centrales es la consecuencia de un proceso de integración de todos los reinos o cacicazgos existentes en la unidad que se conoce como “Imperio Wari”.

Culturas ecuatorianas

El Posclásico en el área andina septentrional es lo que se conoce para esta región con el nombre de “periodo de integración”. Entre los distintos núcleos culturales de la costa y de la sierra, el más destacable desde el punto de vista artístico es el de la Cultura Manteña o Huancavilca, entre cuyas obras de arte destacan por su excelente factura y originalidad las “sillas” o altares en forma de U, las estelas o placas líticas con relieves que representan a una mujer con los brazos y piernas abiertos, y los grandes floreros de cerámica negra con representaciones de caciques desnudos sentados en sus banquillos.

En la sierra sur de Ecuador habría que destacar la Cultura Cañari —cerámicas *Cashaloma* y *Tacalshapa*— en torno a Hatun Cañar o Ingapirca [215], donde a fines del siglo xv se instalarán los incas. En este lugar, en el edificio llamado “Pilaloma” hallamos una decoración de tradición andina, consistente en cabezas-clava que representan cabezas de guacamayo o, en algún caso, de auquénidos.

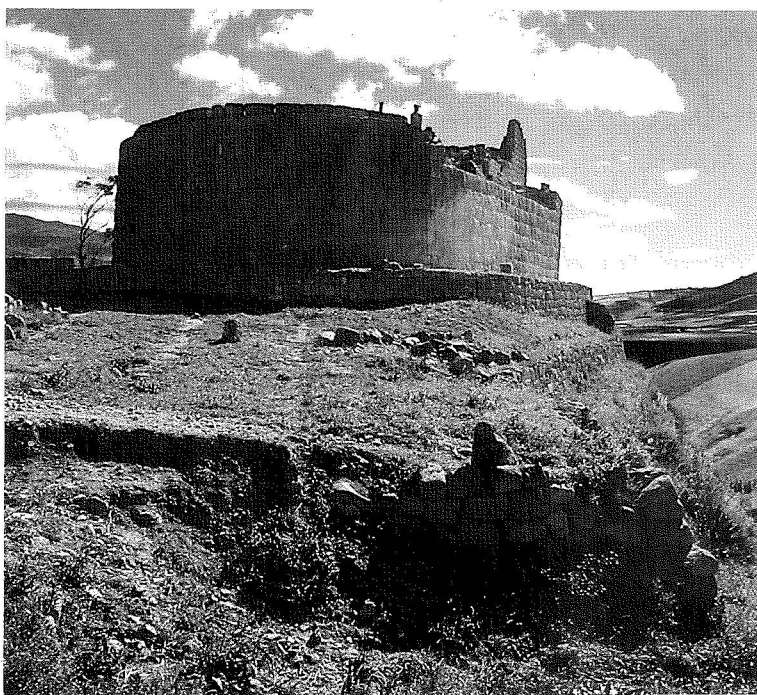
Culturas de los Andes centrales

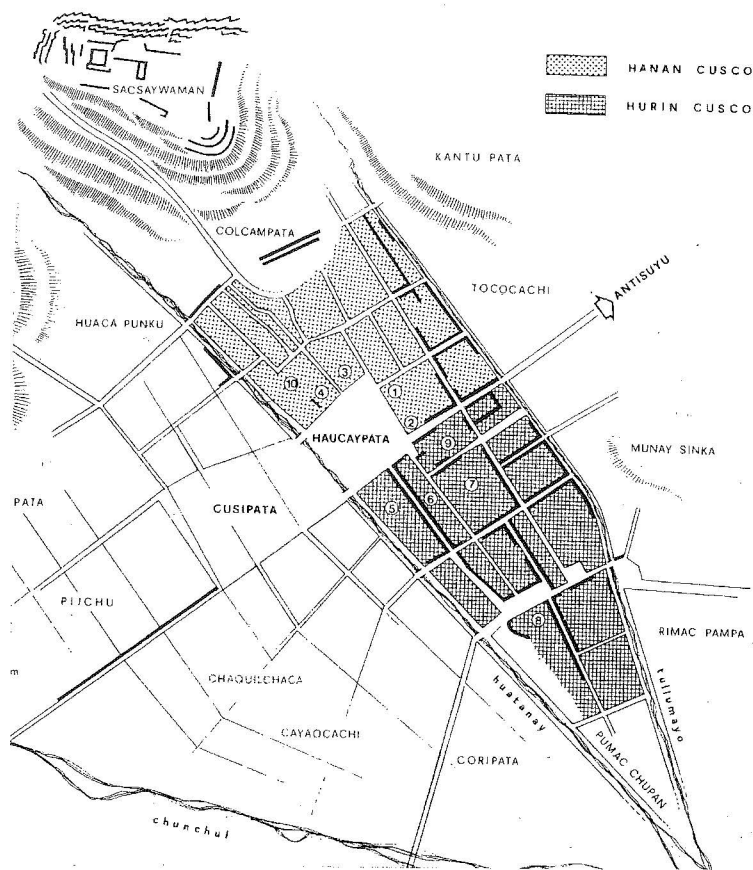
El final del clasicismo en los Andes centrales representó en esta región el nacimiento de un estado militarista, el Imperio Wari, y la expansión de unos estilos artísticos ins-

pirados en Tiahuanaco y que bañan de manera desigual toda el área andina central. Quizás lo más notable del arte wari es la cerámica. Cuando el estilo wari se está constituyendo en el área de Ayacucho y tiene una cierta tradición que se había iniciado en la fase Huarpa, Tiahuanaco se había desarrollado ya hasta su fase IV. Es entonces cuando se observa que, o bien gentes del altiplano llegan a la región de Ayacucho llevando las imágenes bien definidas de los dioses de la Puerta del Sol, o bien gentes de Wari van en peregrinación a Tiahuanaco y regresan a Wari trayendo consigo esas imágenes. La ciudad quizás más característica de este periodo es Piquillajta, que ya anuncia el estilo constructivo de los incas.

El inesperado final del Imperio Wari abre en los Andes centrales un periodo “renacentista” en el que los pueblos sojuzgados tratan de rescatar las tradiciones locales ahogadas en gran medida por la domina-

215. “El Castillo” de Ingapirca o Hatun Cañar (1480-1533 d.C.), antigua capital de la etnia cañari, es una construcción incaica situada probablemente sobre una antigua *pacarina* indígena, lo que ha hecho pensar que se tratase de un *ushnu* o un templo de carácter solar.





216. Plano de la ciudad del Cuzco con indicación de los edificios más importantes:

1. "Kiswarkancha",
2. "Kuyusmanco",
3. "Coracora",
4. "Cassana",
5. "Amarukancha",
6. "Acllawasi",
7. "Pucamarca",
8. "Coricancha",
9. "Hatuncancha" y
10. "Yachawasi".

ción despótica de Wari. Uno de los reinos que se engrandeció hasta constituir un pequeño estado centralizado o una confederación de reinos o "jefaturas" semi-independientes fue el llamado "Reino de Chimu", cuya capital, Chán-Chán, es una de las más grandes urbes de la América precolombina y uno de los intentos más grandiosos y perfectos de planificación urbana. Este reino, partiendo de un área reducida, limitada a los valles de los ríos Chicama, Moche y Virú, llegó a dominar la costa septentrional de Perú a lo largo de cerca de un millar de kilómetros, desde Tumbes en el norte hasta Chiclayo en el sur.

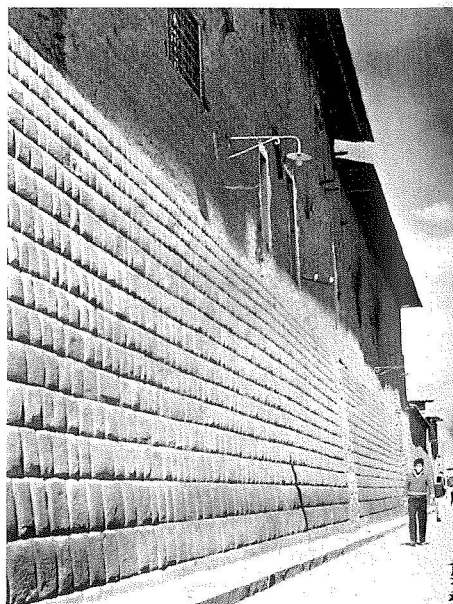
En conjunto, la ciudad de Chán-Chán tiene forma aproximadamente rectangular. En su interior se pueden aislar hasta nueve o diez unidades conocidas con el nombre de "ciudadelas", una especie de barrios o pequeñas ciudades comunicadas entre sí por medio de calles, pasajes, calzadas, etc. Cada una de esas ciudadelas está limitada por una muralla de nueve a catorce metros de altura, de sección trapezoidal. La ciudadela Chaihuac es quizá el más primitivo de los intentos para construir una ciudad en este

lugar y se sitúa en la zona más próxima al mar. En su misma línea se hallan las ciudadelas Uhle, Bandelier y El Laberinto. Finalmente, en un tercer nivel se encuentran las ciudadelas Velarde, Squier y Gran Chimú; pero además hay que mencionar una serie de huacas o montículos y otras construcciones de valor y época diversa.

En cuanto al arte de la cerámica chimú debemos decir, en primer lugar, que la caída de Wari no significó la desaparición de toda su influencia. En efecto, la cerámica tricolor con diseños geométricos perduró durante mucho tiempo hasta que, finalmente, fue sustituida por la que tan característicamente define al estilo chimú, con su típico color negro brillante. Aunque el estilo puede decirse que se inspira en el pasado mochica, la mayor parte de las formas de las vasijas han sido tomadas del estilo wari.

Finalmente, la metalurgia fue una de las artes en las que el pueblo chimú alcanzó un más alto nivel tecnológico y artístico. Los orfebres chimús lograron hacer con el oro y la plata prácticamente todo lo que podían imaginar. Su fama se extendió por todo el territorio andino, lo que hizo que los incas los llevaran hasta el Cuzco para que allí siguiesen fabricando todo tipo de recipientes.

217. Uno de los muros exteriores del Acllawasi en la calle de Loreto, Cuzco (1438-1533). La arquitectura incaica fue extremadamente sobria; sin embargo, hicieron con extraordinario primor los desnudos muros de sus monumentos. Éste es un buen ejemplo.



Tras la caída del Imperio Wari, los valles de la costa central de Perú están dominados desde el punto de vista artístico por el estilo chancay, cuya influencia se extiende desde Huaura hasta Lima. El tipo cerámico más conocido es el de “negro-sobre-blanco”.

El arte de los incas

El Imperio Inca constituye una de las formaciones políticas más singulares de todo el continente americano. Basado en un sistema económico mixto en el que son igualmente importantes el sistema de reciprocidad y el de redistribución, su importancia como pueblo guerrero le llevó, tras una serie de alianzas con reinos vecinos, a constituirse en un verdadero estado en constante expansión. En un lapso de tiempo relativamente breve, los incas crearon uno de los imperios territoriales más grandes del planeta, incorporando sucesivamente reinos tan importantes y poderosos como el del Gran Chimú en la costa norte del Perú o el de los Cañaris en la sierra meridional de Ecuador.

El arte de los incas ha sido, fundamentalmente, un arte arquitectónico y, en segundo lugar, metalúrgico, cerámico, etc. Las ciudades creadas y construidas por este pueblo militarista se cuentan por decenas y algunas de ellas, como Cuzco, la capital del imperio, concentraba hasta doscientos o trescientos mil habitantes. Habiendo sido fundada, al parecer, en el siglo XIII, fue tras el reinado de Pachacutec cuando alcanzó su verdadera grandeza [216]. El centro de la ciudad era la plaza de Huacaypata, donde se celebraban las grandes ceremonias de carácter cívico y religioso. En el lado noroeste de la gran plaza estaría el palacio de Pachacutec, *Cassana*, del que aún quedan restos; en el lado opuesto debía estar el *Amarukan*, el palacio de Huayna Capac y no lejos el *Acllahuasi*, uno de cuyos muros aún se puede contemplar en la calle de Loreto [217].

El santuario más importante de la ciudad —y de todo el imperio— era el “Coricancha” o Templo del Sol. Este edificio, mal conocido en su integridad, presenta una planta trapezoidal en uno de cuyos lados hay un muro semicircular sobre el que se apoya actualmente el ábside de la iglesia de Santo Domingo. Sin embargo, el monumento más grandioso de Cuzco es Sacsahuamán [218], una fortaleza construida en fecha indeterminada en una época en que la ciu-



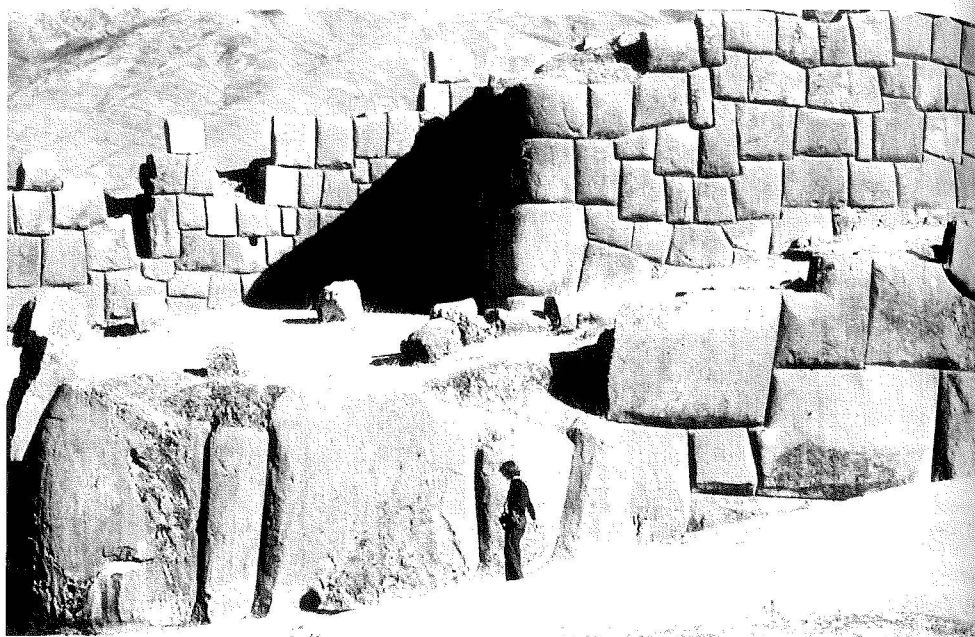
218. Fortaleza de Sacsahuamán (1463-1493).
Cuzco, Perú.

Entre las muchas fortalezas o “pucarás” que se conocen en los Andes, especialmente de época incaica, la de proporciones más extraordinarias y la de mayor belleza por su estructura y situación es la Fortaleza de Sacsahuamán, ubicada junto a la ciudad de Cuzco. Planeada, al parecer, por Pachacutec, fue concluida en el reinado de su sucesor, Topa Inca Yupanqui. Se construyó como un verdadero *pucará* de la ciudad de Cuzco, y presenta un triple orden de murallas ciclópeas superpuestas en forma de terrazas, con un trazado en zig zag; para dificultar la penetración del agresor en las sucesivas líneas de defensa, las murallas tienen sus puertas de ingreso en los ángulos interiores de dicho trazado zigzagueante.

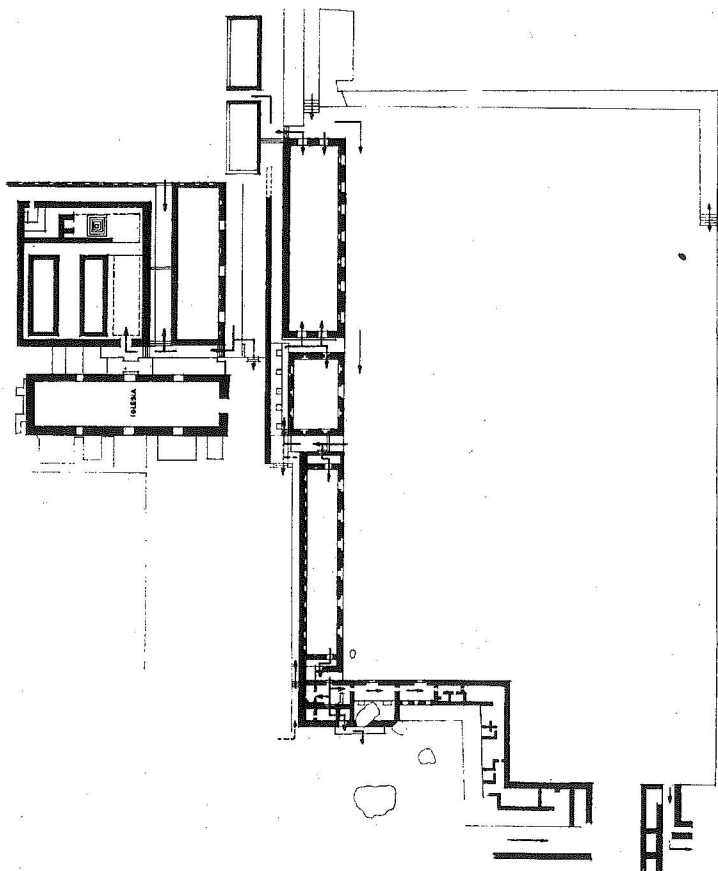
En el interior de la fortaleza existe un gran número de construcciones que pueden ser interpretadas de manera muy diversa en cuanto a su función; entre ellas destaca una de planta circular —¿templo o cisterna?— que no tiene paralelo en otros lugares. Puede pensarse que Sacsahuamán fue una fortaleza preparada para servir de refugio de la corte inca en un momento de peligro extremo: de ahí su enorme tamaño y la variedad de construcciones interiores. Otros autores, sin embargo, consideran que éste era un recinto de carácter sagrado, basándose en el nombre dado al conjunto por Cieza de León, para quien ésta era la “Casa Real del Sol”. Otros cronistas como Garcilaso de la Vega o Antonio de Herrera reprodujeron esa opinión, contrastándola con la más generalizada entre los españoles, para quienes se trataba de una fortaleza.

Examinando el plano del conjunto construido sobre la colina, llama la atención la existencia de un conjunto relativamente importante de *collcas* o depósitos para alimentos, lo que confirmaría la idea de un lugar de refugio, así como la existencia de una serie de torreones, como el circular de Muyukmarca o los rectangulares de Paucamarca o Sallacmarca, que confirmarían la idea de fortaleza propiamente dicha.

219. Sacsahuamán (1463-1493). En esta fortaleza que domina la ciudad de Cuzco posiblemente se refugiaba una parte de la población de la metrópoli en momentos de peligro.



220. Chinchero (1471-1493). Plano del asentamiento, con indicación de las vías de circulación. Aunque se trata de un asentamiento rural del *ayllu* de Tupac Yupanqui, las estructuras y soluciones viarias son típicamente urbanas.



dad de Cuzco se hallaba en pleno desarrollo y el potencial económico inca podía acometer una obra de esa naturaleza. Su carácter de fortaleza [219], manifestado por su posición topográfica y las tres líneas de murallas en zigzag, se complica con una

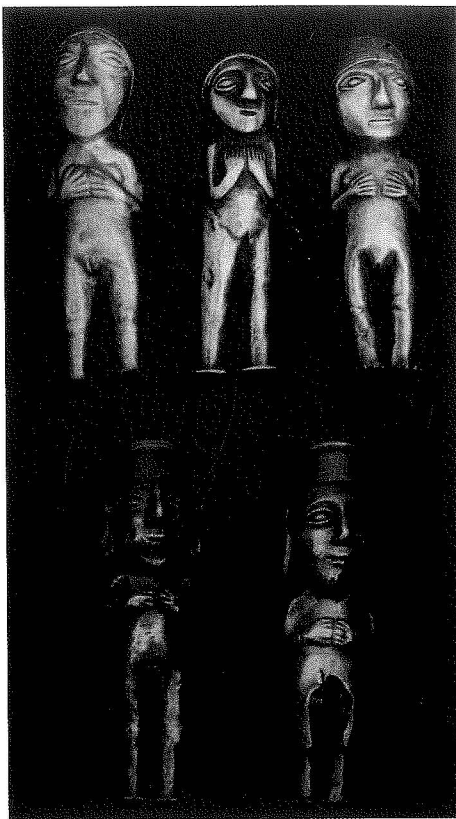
serie de construcciones del interior del recinto que parecen apuntar a una función ritual o incluso administrativa. ¿Se trataría de una fortaleza de refugio para la elite cuzqueña en caso de peligro?

Además de Cuzco hay un sinnúmero de asentamientos incas de carácter diverso. Entre ellos cabría destacar los de Kenko, Pisak, Tambomachay, Chinchero, Ollantaytambo, Racchi, Machu Picchu, Huánuco Viejo, Vilcashuaman, Ingapirca y Tomebamba. Pisak, localidad situada a unos treinta kilómetros de la capital, está dividida en varios sectores: Intihuatana, Pisaca, Tiamayoc, Kallacasa, etc. Chinchero, a unos quince kilómetros de Cuzco, fue la residencia de Topa Inca Yupanqui, quien vendría a morir allí en 1493; en ella se pueden distinguir tres sectores: civil, religioso y agrícola. Los palacios de Chinchero se cuentan entre los más bellos del imperio; igualmente importante es su *ushnu*, adosado a una colina y con importantes rocas talladas en su interior, como el *Pumacaca*, donde se aprecian dos representaciones escultóricas de pumas [220]. En Racchi, donde se halla el famoso Templo de Wiracocha, existía, como en muchas otras ciudades, un gran conjunto de *collicas* o depósitos, en este caso de planta circular, que servían como almacenes [222].

Exceptuando algunos detalles aislados, como los dos pumas esculpidos en la roca *Pumacaca* de Chinchero, los pumas del *ushnu* de Huánuco Viejo o los muy esca-

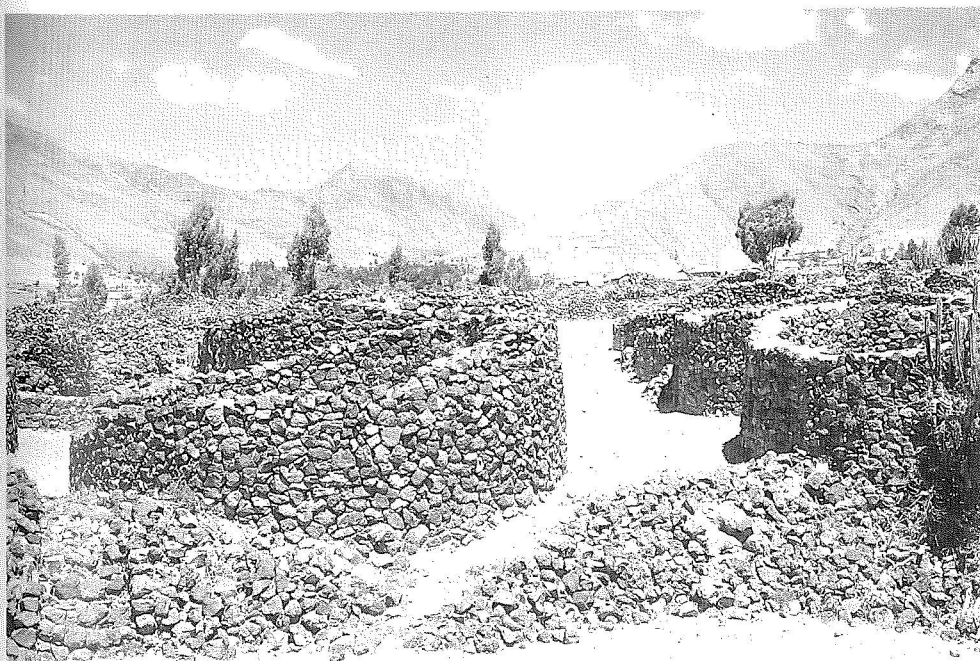
Los relieves en rocas talladas diversas o en jambas y muros de edificios de Cuzco y otras ciudades, puede decirse que la arquitectura inca carecía de decoración escultórica. Como esculturas de bulto redondo en piedra sólo se conoce una supuesta imagen de Wiracocha cuya cabeza se conserva en el Museo de América de Madrid y cuyo cuerpo se halla en la Casa de Garcilaso en Cuzco. Por lo demás, la escultura inca es siempre de carácter menor, de pequeñas dimensiones y generalmente realizada en oro, plata, cobre o bronce [221]. Las representaciones humanas son frecuentes, pero abundan sobre todo representaciones animalísticas: llamas, vicuñas, pumas, serpientes, etc. También tallaron en piedra objetos diversos —vasijas, cubetas, morteros, incensarios, etc.—, siempre con la misma perfección y finura que las figuritas antes mencionadas o los sillares de sus innumerables monumentos.

La cerámica inca presenta en su conjunto un estilo muy homogéneo; la decoración, generalmente pintada en ocre, rojo, negro o marrón sobre fondo crema, suele ser de carácter geométrico, aunque hay algunas escasas representaciones animalísticas. Sus formas, por el contrario, son muy variadas: aríbalos o aribalooides, *puiños* o cántaros, *aisanas*, *puchuelas* o miniaturas, *mancas* u ollas, *jankjanas* o tostaderas, *tirachurnas* o floreros, *pucus* o platos, *cachas* o tazas, *urpus* o depósitos, etc. Mención espe-



221. Figurillas incaicas de oro, representando seguramente personajes míticos (1400-1533). Aunque son muy escasas las representaciones antropomorfas en el arte inca, hay algunos ejemplos, especialmente en el campo de la orfebrería.

cial merecen los *keros*, vasos sagrados tallados en madera y decorados casi siempre con pinturas en las que encontramos algunas escenas con personajes humanos junto a animales y fondos paisajísticos; este tipo de vasijas se siguieron haciendo durante la época colonial.



222. Collcas de planta circular del asentamiento de Racchi (1400-1533). Estos depósitos demuestran que el centro urbano tenía un carácter más bien económico que religioso o de otro tipo.

APÉNDICE

I. CRONOLOGÍA.

AÑOS	ÉPOCAS	MESOAMÉRICA			ÁREA INTERMEDIA	ÁREA ANDINA	
		Costa	Méx. Central	Área Maya		Septentrio.	Centro-Sur
1500 – 1000 –	POS-CLÁSICO	← Cempoala	Azteca Mixteca Tolteca	Maya-Tolteca	Taino	← Huancavilca	Inca Chimú Wari
500 – 0 –	CLÁSICO	El Tajín	Zapoteca Teotihuacán	Palenque Tikal	Darién	Tumaco –	Tiahuanaco Nazca Moche
0 – 500 – 1000 – 1500 – 2000 – 2500 – 3000 – 3500 –	FORMATIVO	Olmeca	Cuicuilco Tlatilco Nevada Zohapilco	Izapa	San Agustín Malambo	Tolita Chorrera Valdivia	Chavín

II. GLOSARIO.

acrópolis: término empleado especialmente en el área maya para designar un sector del centro ceremonial construido sobre una colina.

alfarda: cada una de las franjas de piedra que limitan las escalinatas en los templos piramidales de Mesoamérica.

altar: gran roca tallada en forma de mesa, con relieves por todos sus lados. Son comunes en las culturas Olmeca y Maya.

asa-estribo: gollete doble en forma de estribo muy común en la cerámica mochica y chimú, en la costa septentrional del Perú.

bóveda falsa: también conocida como “bóveda por aproximación de hiladas”, típica de la arquitectura maya.

baby-face: figurillas del Preclásico del valle de México y el área olmeca que reproducen el rostro de un niño.

cenote: pozo natural en la península de Yucatán (México), producido por el hundimiento de la capa caliza —karst— que cubre todo el territorio.

centro ceremonial: concentración de templos, palacios, “juegos de pelota”, etc. en el área mesoamericana.

códice: libro plegado en forma de biombo, confeccionado en *amatl* o piel de venado, que contiene pinturas ideográficas o jeroglíficas, exclusivo de algunas culturas mesoamericanas.

chultún: depósito botelliforme excavado en el suelo que sirve para contener granos o líquidos, típico del área maya.

chulpa: construcción en forma de torre cilíndrica de función típicamente funeraria. Es común en el sur de Perú.

chac-mool: escultura típicamente tolteca que representa una figura humana recostada sobre el dorso, que tiene en el vientre una superficie plana o un recipiente.

coatepantli: literalmente, “muro de serpientes”. Solía rodear los lugares “sagrados” especialmente en el México central.

estela: lápida de piedra con glifos y relieves diversos, muy típica de las ciudades del área maya.

geoglifo: diseño geométrico o zoomórfico de gran tamaño que, como los de la Pampa de Nazca, sólo pueden ser contemplados desde el aire.

greca escalonada: diseño decorativo —en náhuatl, *xicalcoliuhqui*— que combina una greca con un signo escaleriforme.

huaca: objeto o lugar sagrado muy común en el mundo andino.

juego de pelota: edificio de planta en forma de dos T unidas por la base. En los muros laterales hay dos aros de piedra por donde los jugadores deben hacer pasar la pelota de “hule”. Es característico de Mesoamérica.

kero: recipiente en madera o cerámica de forma cilíndrica, con el borde evertido, para realizar libaciones, generalmente de chicha.

observatorio: en Mesoamérica se han podido interpretar como observatorios astronómicos varios edificios en diferentes centros ceremoniales del área.

palma: típica escultura en piedra del área de Veracruz Central, cuya forma recuerda el perfil de una hoja de palmera.

pretty lady: también conocida como “mujer bonita”, es un tipo de figurilla característica del Preclásico del valle de México.

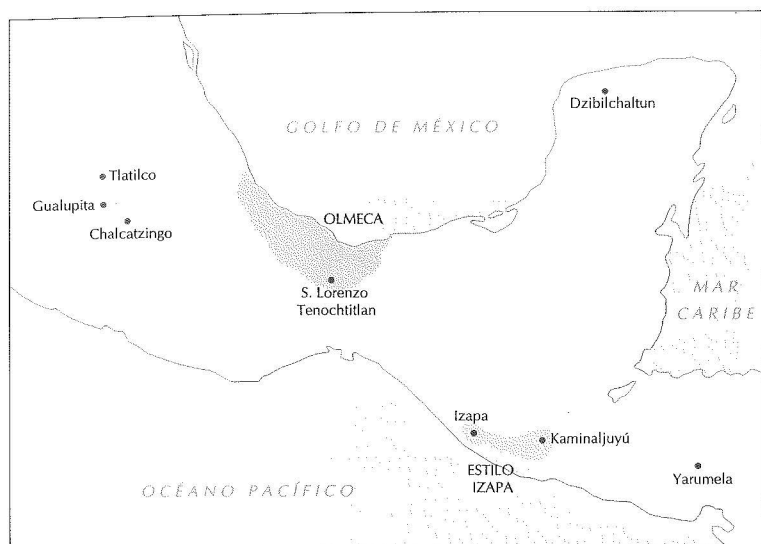
temazcal: baño de vapor cuyo uso se extiende por toda el área mesoamericana, en tiempos antiguos y en la actualidad.

teponaztli: tambor horizontal tallado en madera con una ranura en la parte inferior y dos lengüetas en la superior.

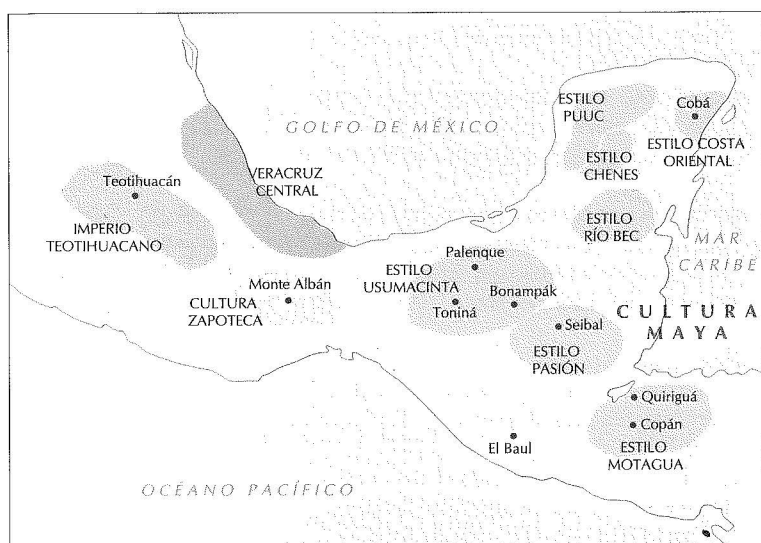
tumbaga: aleación de oro y cobre, utilizada con frecuencia por los orfebres del área andina.

tumi: término quéchua para designar un cuchillo con mango rectangular y hoja en forma de media luna.

ushnu: altar de sacrificios, trono o construcción piramidal que aparece con frecuencia en yacimientos incas.



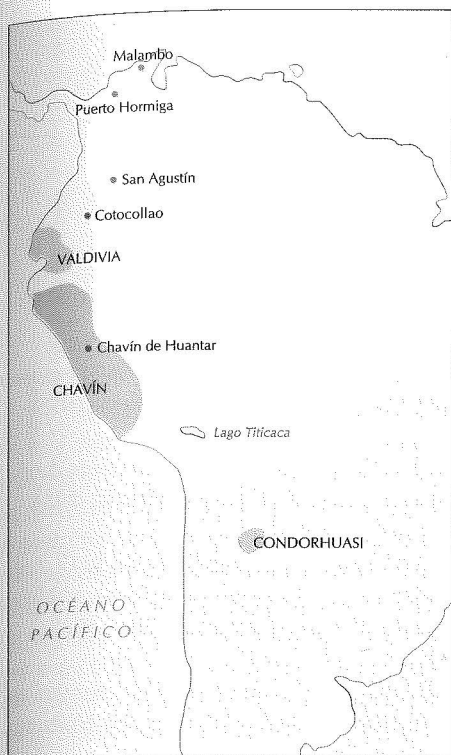
**III. MAPA DE MESOAMÉRICA
EN EL FORMATIVO
(2000 a.C.- 200 d.C.).**



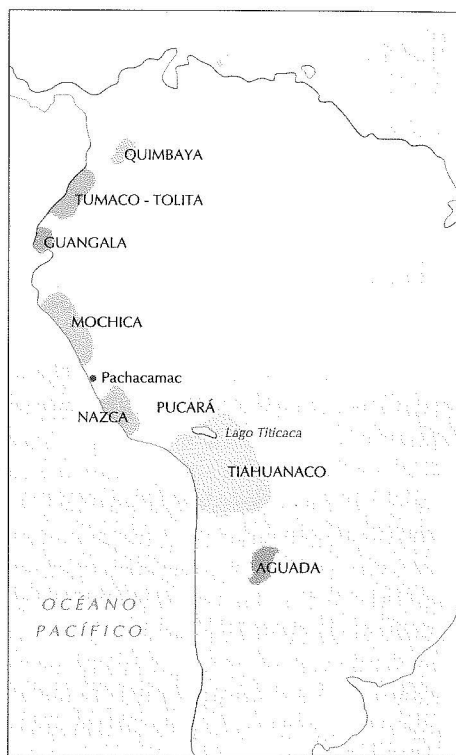
**IV. MAPA DE MESOAMÉRICA
EN EL CLÁSICO
(200 - 900 d.C.).**



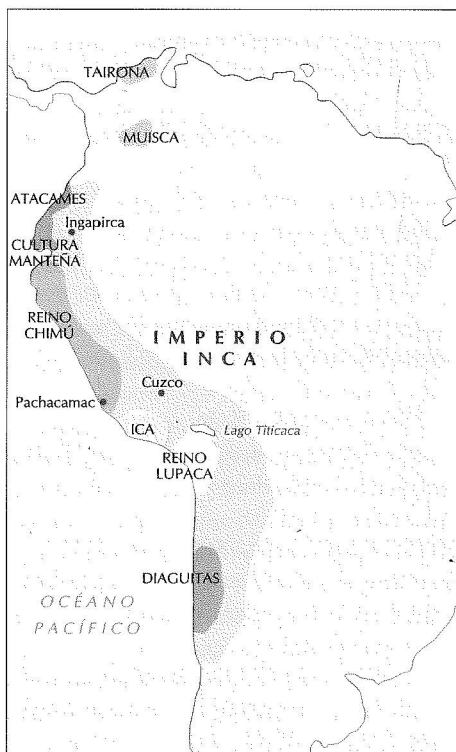
**V. MAPA DE MESOAMÉRICA
EN EL POSCLÁSICO
(900 - 1500 d.C.).**



**VI. MAPA DE SURAMÉRICA
EN EL FORMATIVO
(2000 a.C.- 200 d.C.).**



**VII. MAPA DE
SURAMÉRICA
EN EL CLÁSICO
(200 - 900 d.C.).**



**VIII. MAPA DE
SURAMÉRICA
EN EL POSCLÁSICO
(900 - 1500 d.C.).**

BIBLIOGRAFÍA

ABEL-VIDOR, S. (et al.) *Precolumbian art of Costa Rica*. Harry N. Abrams, Nueva York, 1981.

ALCINA FRANCH, J. *Arte Precolombino*. Alhambra, Madrid, 1986.

ALCINA FRANCH, J. *El Arte Precolombino*. Akal, Madrid, 1991.

BARNEY-CABRERA, E. (dir.) *Historia del Arte Colombiano*. 13 vols. Salvat, Barcelona, 1983.

BAUDEZ, C. F.; BECQUELIN, P. *Les Mayas*. L' Univers des Formes. Gallimard, París, 1984.

BERNAL, I.; SIMONI-ABBAT, M. *Le Mexique, des origines aux azteques*. L' Univers des Formes. Gallimard, París, 1986.

CASADO, M^a P. (comp.) *El arte rupestre en México*. INAH. Antologías. Serie Arqueología. México, 1990.

CRESPO TORAL, H. (et al.) *Arte Ecuatoriano*. 2 vols. Salvat/Ecuatoriana, S. A., Barcelona/Quito, 1976.

GARCÍA MOLL, R.; SOLÍS, F.; BALI, J. *El Tesoro de Moctezuma*. Colección Editorial de Arte Chrysler, México, 1990.

GASPARINI, G.; MARGOLIES, L. *Arquitectura Inka*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977.

GENDROP, P.; HEYDEN, D. *Arquitectura Mesoamericana*. Aguilar, Madrid, 1975.

KUBLER, G. *Arte y arquitectura en la América Precolonial*. Cátedra, Madrid, 1986.

LAVALLEE, D.; LUMBRERAS, L. G. *Les Andes. De la Prehistoire aux Incas*. L' Univers des Formes. Gallimard, París, 1985.

MILLER, M. E. *The Art of Mesoamérica from Olmec to Aztec*. Thames and Hudson, Londres, 1985.

PASZTORY, E. *Aztec Art*. Harry N. Abrams, Nueva York, 1983.

SCHELE, L.; MILLER, M. E. *The Blood of Kings*. Fort North, Nueva York, 1986.

SCHOBINGER, J.; GRADÍN, C. J. *Arte rupestre de la Argentina. Cazadores de la Patagonia y agricultores andinos*. Ediciones Encuentro, Madrid, 1985.

SOLÍS, F. *Gloria y fama mexicana*. Smurfit Cartón y Papel de México, México, 1991.

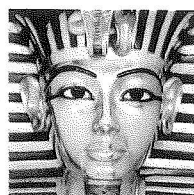
UBBELOHDE-DOERING, H. *El Arte en el imperio de los incas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1952.

WESTHEIM, P. *Arte antiguo de México*. Alianza Editorial/Era, Madrid/México, 1988.

WESTHEIM, P. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Alianza Editorial/Era, Madrid/México, 1987.

EL ARTE EGIPCIO

Josep Padró



Tras casi doscientos años de estudios sobre el terreno y bastantes más de coleccionismo de antigüedades egipcias, cabría pensar que poseemos una información aceptable en este ámbito. La realidad, sin embargo, no es tan satisfactoria. Los primeros trabajos de campo fueron efectuados de modo absolutamente desordenado, e indudablemente se destruyó más información que la que se recuperó. La Arqueología tardó mucho en poner a punto un método de trabajo científico y en aplicarlo a Egipto. Asimismo, hay que lamentar que, con demasiada frecuencia, los trabajos de campo ya concluidos se publican con excesivo retraso, si es que llegan a publicarse. De todos modos, hay que reconocer que la enorme envergadura de los yacimientos y monumentos egipcios no ayuda al investigador solitario; por esa razón, cada vez más se impone el trabajo en equipo. Finalmente, no hay más remedio que admitir que los más avanzados métodos y técnicas arqueológicas, que han probado ya su bondad en otros lugares, se abren paso muy lentamente en Egipto.

Con todo, es preciso citar los resultados memorables obtenidos en el estudio y publicación de determinados monumentos, algunos de los cuales tienen ya una venerable antigüedad, como los publicados en la impresionante *Description de l'Égypte*, que data de la primera mitad del siglo XIX. Los templos y tumbas del Imperio Antiguo han sido objeto de diversos e importantes trabajos que han puesto de relieve que la arquitectura de esta época no es aún una arquitectura de espacios, sino de volúmenes. Nuestro conocimiento de las ciudades es mucho más precario, puesto que de ellas sólo conocemos en el mejor de los casos templos y necrópolis.

El historiador Diodoro Sículo (siglo I a.C.) dijo que los egipcios construían de piedra tan solo los monumentos de los dioses y de los difuntos porque estaban hechos para la eternidad. La arquitectura para uso de los vivos se realizaba en adobes. Muchos de estos edificios ligeros fueron reproducidos en bajorrelieves y pinturas, e incluso bajo la forma de modelos de madera y barro. Pero todo ello no ha sido estudiado de manera sistemática. De hecho, los arqueólogos muy raramente se han ocupado de la arquitectura en adobes. En cambio, se ha conseguido esclarecer el origen de muchos elementos de la arquitectura en piedra, comparándolos con los materiales de construcción usados en época predinástica: madera, cañas y barro.

No existe un corpus sistemático ni de la escultura ni de los bajorrelieves o pinturas murales, sino estudios o publicaciones monográficas dedicados a cada monumento. Aquí, sin embargo, hay que reconocer la inestimable ayuda que presta el enorme *Manuel d'Archéologie Égyptienne* de Jacques Vandier. Los estudios de joyería y de artes menores son, también, insuficientes, puesto que no basta con explicar las cuestiones técnicas y meramente estéticas. Habría que explicar también el porqué del uso de determinados materiales o colores en determinados casos, así como el valor exacto de ciertos adornos que no son sólo tales adornos.

El arte egipcio se debe a una serie de factores que lo determinaron desde un principio, haciéndolo ser tal cual es. Entre estos factores podemos citar la geografía, que hizo que el arte buscara su integración armónica en el paisaje egipcio; la religión, que impuso sus rígidas normas, y la monarquía, a cuyo servicio como divinidad terrenal se encontraba el arte.

Las dos nociones fundamentales del arte egipcio son su grandiosidad y su eternidad. La grandiosidad busca convertir los monumentos en ilimitados, armonizándolos con la grandeza del espacio en el cual se integra el monumento en reposo absoluto. La eternidad se consigue mediante el uso de la piedra, reforzando la sensación de poder mediante recursos variados. Pero esta sensación de eternidad se ve reforzada también por la profunda cohesión del arte egipcio. Esta cohesión es la base de su unidad estilística, unidad favorecida por el ais-

lamiento del país, que impidió la llegada de influencias importantes de otras civilizaciones. Ahora bien, unidad no significa monotonía. La variedad del arte egipcio queda puesta de relieve no sólo por la infinidad de pequeños detalles, sino también por la concepción de todo tipo de monumentos en un proceso continuo que empezó con el periodo tinita.

Una de las características generales del arte egipcio, y ello ya desde el Imperio Antiguo, es su optimismo, su serenidad ante una vida feliz en el Más Allá. Pero además, el arte egipcio es muy humano, recreándose por un lado en la representación de las sencillas escenas de la vida cotidiana y eliminando por otro lado toda exhibición de crueldad gratuita. Estas dos características del arte egipcio se hacen especialmente patentes en el arte privado, en el cual el artista gozó de una libertad casi total y plasmó con suma fidelidad y sorprendente realismo la vida cotidiana.

Los egipcios desconocían la noción de belleza por sí misma. En realidad, la razón de ser del arte era hacer obras útiles y eternas. El artista, por tanto, era considerado como un simple artesano, razón por la cual raramente conocemos nombres de artistas. En este sentido cabe considerar el arte egipcio como un arte colectivo y anónimo. Sin embargo, sería erróneo deducir de este anonimato algún tipo de infravaloración de la persona del artista y de su obra individual por parte de la sociedad en que vivía inmerso. Muy al contrario, el trabajo del artista, como el del artesano y el del obrero manual, era considerado por los egipcios como la continuación de la mismísima creación iniciada por los dioses. Esta consideración rodeó al trabajo de artistas y artesanos de un respeto religioso. El mundo antiguo tardaría milenios en conocer otra civilización con el mismo grado de respeto por cualquier tipo de trabajo manual.

Si optimismo y realismo alejan decisivamente al arte egipcio del de los pueblos del Oriente asiático —erizado de escenas de violencia—, en cambio le aproximan al arte griego del que es precedente directo. Se ha podido afirmar, pues, que el arte egipcio es paradigmático en la conciliación de forma y expresión, de espiritualidad y belleza, precediendo en este equilibrio al arte griego y al occidental.

Sin embargo, el arte egipcio fue incapaz de superar los moldes excesivamente estrictos dictados por los dogmas religiosos, y ello le llevó a combinar formas diversas, especialmente cuerpos humanos con cabezas animales. Al crear estas formas monstruosas, que le acercaban al arte oriental, el arte egipcio renunciaba a expresar claramente la preeminencia del hombre sobre la naturaleza, como sí supo hacer el arte griego. La larga sumisión del artista egipcio a la religión, a la monarquía y a la tradición acabaría, a pesar de algún intento de reacción, ahogando la espontaneidad. Pero ello no iba a suceder hasta finales del Imperio Nuevo.

I. LA ARQUITECTURA, DE LOS ORÍGENES AL IMPERIO ANTIGUO

La arquitectura funeraria real

Los monumentos arquitectónicos más descolantes del Imperio Antiguo son, sin duda, las pirámides. Estas construcciones no sólo son el resultado final de una evolución arquitectónica iniciada en el periodo predinástico y debida, en principio, a imperativos religiosos, sino también un claro exponente del poder faraónico.

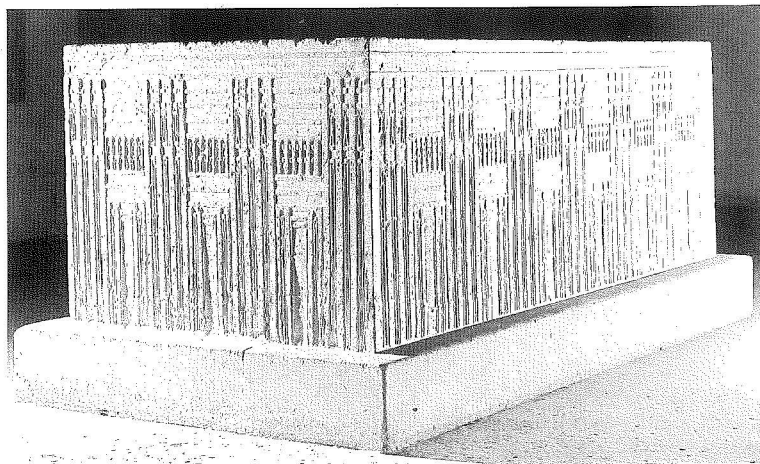
Las primeras tumbas reales conocidas, llamadas "mastabas" (palabra árabe que significa "banco" y que describe su aspecto externo), sólo difieren de las tumbas de particulares por su tamaño cada vez mayor [224]. Estas tumbas o cenotafios de los reyes de las primeras dinastías tienen una estructura similar: constan de un pozo subterráneo cada vez más profundo, en el fondo del cual se halla la cámara sepulcral y diversas cavidades donde se contenía el ajuar funerario. La superestructura que cubría dicho pozo, en origen tumular, acabó adquiriendo una planta rectangular con fachadas de adobes decoradas con una serie de molduras verticales paralelas regularmente entrantes y salientes. Esta decoración llamada por los egiptólogos "con reentrantes" imita, por razones profilácticas, las murallas de las ciudades predinásticas, y por idénticos motivos se halla en los sarcófagos de piedra del Imperio Antiguo [223].

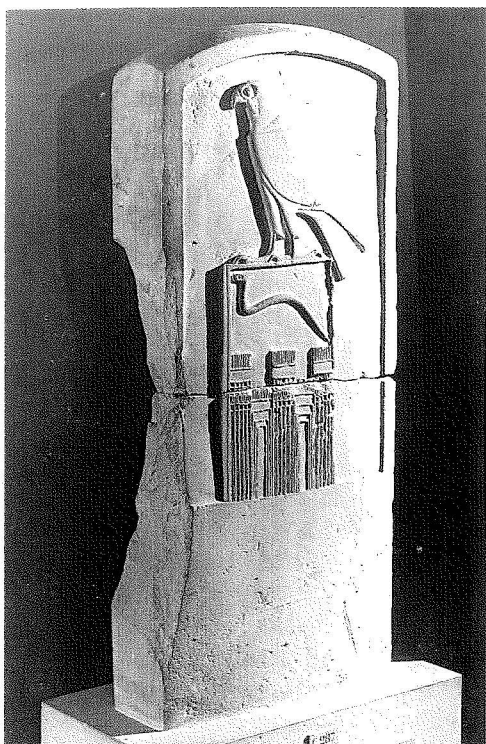
Con el reinado de Tosortro [226] se produce un cambio importantísimo desde el punto de vista arquitectónico, ya que, por razones de orden religioso, este faraón decidió abandonar la mastaba como lugar de inhumación y fue el primero que se hizo construir una pirámide: la Pirámide Escalonada de Saqqara. Esta pirámide difiere de las mastabas de sus predecesores tanto en sus enormes dimensiones (alcanza los 60 metros de altura), como en su material de construcción, pues está fabricada con grandes bloques pétreos tallados, frente a los adobes de las anteriores mastabas regias.

El primer paso en este cambio parece que fue dado por el predecesor de Tosortro, Sanajt-Nebka, a quien se le atribuye la mastaba inicial que se halla en la base de la Pirámide Escalonada, la cual ya era de gran tamaño y estaba hecha enteramente de piedra. A esta mastaba inicial, de planta primero cuadrada pero después rectangular, Imutes, el arquitecto de Tosortro, superpuso de entrada tres escalones, y finalmente dos escalones más, obteniendo una pirámide de seis escalones. Esta pirámide es el centro de un recinto funerario de piedra, obra también de Imutes.

Junto al complejo funerario de Tosortro, se ha descubierto una nueva pirámide y un nuevo recinto funerario, obra de su sucesor Sejemjet, nunca acabados por falta de tiempo. De los restantes reyes de la Dinastía III, a Jaba se atribuye una pirámide escalonada inacabada en Zauyet el Aryan, al sur de Guiza, y Huni parece que comenzó la llamada "Falsa Pirámide" de Meidum [225], única gran pirámide del Imperio Antiguo situada fuera de la gran necrópolis menfita, al sur de la misma y cerca del oasis del Fayum; actualmente se tiende a creer que Huni la inició como pirámide escalonada y su sucesor Esnofru la completó transformándola en la que había de ser

223. Sarcófago realizado en piedra caliza (Imperio Antiguo. Dinastía IV). Museo del Louvre, París. Procede de Abu Roash, lugar que sirvió como necrópolis de un importante centro administrativo ya desde comienzos de la historia egipcia.





224. Estela del rey Uadyi (Dinastía I),
procedente de la necrópolis de Abido.
Museo del Louvre, París.

Las mastabas reales de la Dinastía I en Saqqara-Norte fueron descubiertas y excavadas por W. B. Emery a partir de 1936. No obstante, años antes, en 1895, Émile Amélineau había descubierto en Abido, exactamente en Umm el-Qaab, una necrópolis también de mastabas perteneciente a los reyes de la Dinastía I, así como a Peribsen y a Jasejemuy, los dos últimos soberanos de la Dinastía II. Dicha necrópolis fue excavada sucesivamente por Amélineau y por W. M. Flinders Petrie, proporcionando un conjunto muy importante de materiales entre los que cabe destacar las estelas de los reyes tinitas. Entre estas estelas destaca especialmente la del rey Uadyi, de la Dinastía I, con el nombre de Horo del monarca escrito dentro del *serej* (estandarte que representaba la fachada con entrantes y salientes del palacio real). Dicha estela, por su pureza de líneas precursora del estilo que será característico del relieve egipcio, puede considerarse como la más antigua obra maestra del arte egipcio.

La existencia de dos necrópolis correspondientes a los mismos reyes de la Dinastía I, una en Abido cerca de Tini y otra en Saqqara junto a Menfis, ha provocado agrias discusiones entre los especialistas, muchos de los cuales no han querido admitir que estos reyes pudiesen tener dos tumbas cada uno de ellos y en lugares tan alejados. Recientemente han sido localizadas las tumbas de algunos reyes de la Dinastía II, como mínimo las de Nebre y Ninecher, al este de la Pirámide de Onos, en Saqqara, confirmando que los reyes de las dos primeras dinastías tenían tumbas menfitas. Creemos, por consiguiente, que habrá que acabar admitiendo la hipótesis emitida hace ya un tiempo por François Daumas según la cual, en efecto y por razones teológicas, los reyes de la Dinastía I poseyeron dos series de tumbas en lugares geográficos distintos, del mismo modo que poco después Tosortro, ya a principios del Imperio Antiguo, se construyó dos tumbas dentro de su recinto funerario de Saqqara, una bajo la Pirámide Escalonada y otra en el extremo sur del recinto.

la primera pirámide perfecta; no obstante, la pirámide se derrumbó ya en la Antigüedad.

Al mismo Esnofru se atribuye además la construcción de dos pirámides en Dahshur, al sur de Saqqara: la Pirámide Romboidal, de 105 metros de altura, llamada así por el cambio de pendiente de sus paredes, debido al parecer a un cambio de planes en el curso de los trabajos; y la Pirámide Roja, de 104 metros, una pirámide perfecta pero con paredes de escasa pendiente.

Coincidiendo con el momento en que la monarquía menfita alcanzaba el cenit de su poder y en que los arquitectos egipcios, tras los tanteos anteriores, estaban en posesión de los conocimientos técnicos necesarios, fue erigida por el sucesor de Esnofru, Quéope, la mayor y más perfecta pirámide, la Gran Pirámide de Guiza [228], de 146 metros de altura, que presenta la innovación de que la cámara sepulcral, hasta entonces en el subsuelo, se sitúa en el cuerpo mismo de la pirámide, consumándose así el proceso de diferenciación de la pirámide con respecto a la mastaba, de la cual deriva. A lado de la Gran Pirámide se alzan la Segunda Pirámide de Guiza, de 143 metros, perteneciente a Quefrén, y la Tercera Pirámide, de 65 metros, perteneciente a Micerino. Junto a las pirámides de Guiza se hallaban los templos funerarios de los reyes, precedidos de un vestíbulo monumental y de una vía cubierta que conducía al templo del valle. Junto a la que conduce al Templo de Quefrén se halla la Esfinge de Guiza, labrada en una roca natural y que representa la encarnación de la divinidad solar bajo forma de león yacente androcéfalo, cuyo rostro es el del propio Quefrén. En cuanto al templo del valle mismo de Quefrén [227], de granito y alabastro, carece de ornamentación, salvo algunos jeroglíficos exteriores, como es común en los templos de esta época.

De los demás faraones de la Dinastía IV conocemos algunos restos de pirámides inacabadas en Abu Roash —de Didufri— y en Zauyet el Aryan —quizá de Hordyedef—, y la atípica mastaba en forma de sarcófago perteneciente a Shepseskaf en Saqqara.

Con la llegada de la Dinastía V las pirámides disminuyen en tamaño y la técnica constructiva pierde calidad para abaratar los costos, siendo muestras de ello la pirámide de Sahure en Abusir (de 47 metros de altura, cuyo núcleo está hecho de piedras

suelas y grava), y las de Usérqueres (49 metros) y Onos (43 metros, la primera cuyo interior está decorado con los *Textos de las Pirámides*) en Saqqara.

Junto a gran parte de las pirámides del Imperio Antiguo se encuentran pirámides secundarias, pertenecientes a miembros de la familia del faraón enterrado en la pirámide principal.

La arquitectura religiosa

Exceptuando los templos funerarios de los reyes, ya comentados, poco sabemos de los templos del Imperio Antiguo. Por las representaciones que nos han llegado parece que estaban hechos con materiales ligeros, como barro y cañas, igual que los de época predinástica. Teniendo en cuenta que raramente se han hallado restos constructivos anteriores al Imperio Medio, no parece muy arriesgado deducir que la mayoría de templos del Imperio Antiguo debían poseer unas estructuras de adobe, que sólo gradualmente debían ir siendo sustituidas por elementos pétreos.

La única excepción en este desolador panorama son los templos solares, construidos por los faraones de la Dinastía V. El mejor conservado, erigido por Niuserre en Abu Gorab, copia a escala reducida del templo solar de la misma Heliópolis, se levantaba sobre una terraza, a la que se accedía por una rampa que partía del pórtico. Sobre la terraza había un recinto cerrado por un muro y con un segundo pórtico frontal. Dicho recinto era un patio abierto, en medio del cual y sobre un pedestal trapezoidal se alzaba el *benben*, el principal emblema solar, un grueso obelisco fabricado con bloques de piedra.

La arquitectura funeraria privada

Las tumbas de particulares evolucionaron desde las simples fosas cubiertas por un túmulo, generalizadas aún en época tinita, hasta las mastabas de piedra ricamente decoradas, elemento característico del Imperio Antiguo, junto a las pirámides, desde el punto de vista arquitectónico.

El nombre árabe de "mastaba" aplicado en principio a la superestructura del monumento, es empleado por los egiptólogos para designar la totalidad de cada uno de estos monumentos funerarios. La superestructura, de planta rectangular y sección tra-



pezoidal, al principio hecha de materiales de relleno recubiertos por una fachada de adobes, con el tiempo acabará siendo construida con bloques de piedra. En el cuerpo de la superestructura se abre la capilla, abierta al público para el culto funerario.

225. Pirámide de Meidum (Imperio Antiguo, Dinastías III-IV). Derrumbada ya en la Antigüedad, esta pirámide es el modelo intermedio entre la pirámide escalonada y la pirámide perfecta.



226. El rey Tosortro sentado en su trono (Imperio Antiguo, Dinastía III). Caliza. Museo Egipcio, El Cairo. Esta temprana estatua muestra la actitud que devendrá clásica en el arte egipcio.

En ésta se halla la mesa de ofrendas y una estela, en la cual aparece el nombre y los títulos del difunto, así como su representación, erigida al fondo de la capilla y separada del *serdab*, llamada “falsa puerta” porque se suponía que a través de ella el difunto podía comunicar con el mundo de los vivos. Una estrecha obertura a la altura de los ojos comunica la capilla con el *serdab*, estancia sita en la superestructura de la mastaba, junto a la capilla, pero reservada al difunto, donde se hallan una o varias estatuas del muerto con su retrato. A partir de la Dinastía V se suman a estas partes básicas de la superestructura de la “mastaba” numerosas estancias decoradas con bajorrelieves.

Un pozo vertical comunica la superestructura con la cámara funeraria, excavada en la roca, justo bajo la “mastaba”. Tras la inhumación este pozo era colmatado para evitar la violación de la cámara funeraria, donde se hallaba el sarcófago, de piedra y forma rectangular, y el ajuar funerario del difunto.

Normalmente la mastaba es un enterramiento individual, sirviendo en ocasiones una mastaba para un matrimonio, recibiendo ambos cónyuges un culto funerario diferenciado. Las mastabas se suelen agrupar en aglomeraciones, muchas veces en torno a las pirámides reales, creando verdaderas “ciudades de los muertos”, es decir, necrópolis, con calles entre ellas cruzándose en ángulo recto, al igual tal vez que ocurría en las ciudades de los vivos.

La arquitectura civil

Nuestros conocimientos arqueológicos de las ciudades y en general de los núcleos

de población egipcios durante el Imperio Antiguo son sumamente precarios, ya que sólo conocemos algunos núcleos artificiales como son las “ciudades” de las pirámides, así como algunas ciudades del Alto Egipto y restos rarísimos en el Delta.

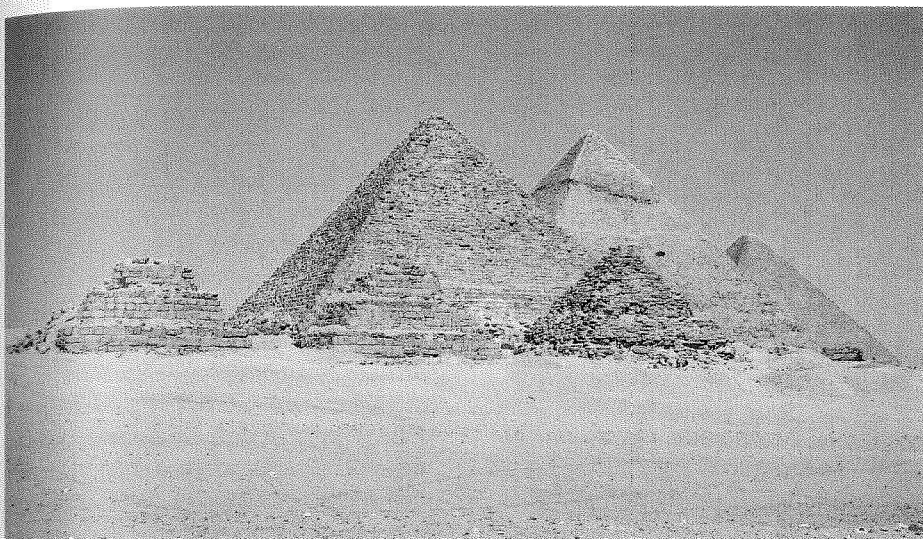
En el Alto Egipto conocemos restos urbanísticos como los de Abido, Hieracópolis, Edfu y Elefantina, todas ellas localidades antiquísimas —las tres últimas capitales de nomo— de dimensiones modestas: unos 60.000 m² de promedio. Estos restos parecen evidenciar que estaban formadas por casas de adobes muy apiñadas agrupadas en torno a calles estrechas, algunas de las cuales, de todos modos, son claramente rectilíneas y se entrecruzan en ángulo recto. En el interior de estas ciudades se halla el templo de la divinidad local, centro de la actividad religiosa y económica de la ciudad, hecho de adobes y con algunos importantes elementos pétreos, como columnas, puertas, estelas y estatuas. Estas ciudades registran durante el Imperio Antiguo un crecimiento urbanístico, manifestado en ocasiones por la construcción de barrios extramuros y que exigió la erección de nuevas murallas de adobe, de tamaño colosal y rectilíneas en lo posible, sustitutas de las levantadas en el periodo predinástico. Fuera del núcleo habitado se ubican siempre las necrópolis, integradas por tumbas de forma y riqueza muy desigual.

Los restos del Imperio Antiguo hallados en el Bajo Egipto en localidades como Mendes o Bubastis nos sirven para confirmar arqueológicamente el desarrollo de las ciudades del Delta, parejo a las del Alto Egipto atestiguado por las fuentes escritas. Gracias a estas últimas sabemos de la imposición por parte del estado de un modelo de poblamiento que tendía a distribuir de manera uniforme y equilibrada los habitantes de Egipto a lo largo de todo el valle del Nilo, basado en la potenciación de la capital del estado, Menfis, a caballo entre el Alto y el Bajo Egipto y en la distribución de la población en núcleos jerarquizados, siendo los más importantes las capitales de nomo, en torno a las cuales se agrupaban núcleos progresivamente menores, hasta llegar a los pequeños núcleos rurales donde debían vivir los campesinos.

La implantación de este modelo debía afectar en especial al Alto Egipto, cuya población en época predinástica debía distribuirse

227. Templo funerario de Quefrén, Guiza (Imperio Antiguo, Dinastía IV). En esta vista del interior del templo puede apreciarse la carencia de ornamentación.





228. Las Pirámides de Guiza *
(Imperio Antiguo).

Hemos de confesar nuestra ignorancia sobre cómo fueron construidas las pirámides. Los egipcios no nos han dejado la más mínima indicación al respecto, y los arqueólogos y arquitectos que se ocupan del tema se ven constreñidos a hipótesis más o menos lógicas e ingeniosas. Parece seguro que usaron rampas de adobe, método usual en la arquitectura egipcia de la época posterior. También habrían de disponer de máquinas elevadoras sencillas pero eficaces, del tipo del cigüeñal, que sabemos era empleado por los egipcios para otros menesteres, como elevar agua. También poseían barcos de gran envergadura para el transporte fluvial de piedras, así como trineos, rodillos, palancas, cuerdas y un animal de tiro, el asno. En cambio, y durante todo el Imperio Antiguo, desconocieron el uso de la rueda. Por otro lado, los conocimientos matemáticos y técnicos de los arquitectos hubieron de ser excepcionales, como muestra el hecho de que la precisión en la colocación de los bloques es tan ajustada que resulta imposible introducir una hoja de afeitar entre dos de ellos. Todo ello, en cualquier caso, no pudo deberse al trabajo servil. El dominio de las técnicas del trabajo de la piedra permitió desde la Dinastía III construir espectaculares monumentos y edificios. Contando con estas premisas, con la habilidad, la inteligencia y la disciplina del pueblo egipcio, el estado sólo necesitaba organizarlo todo con vistas al logro de un objetivo común: las pirámides. El estado egipcio del Imperio Antiguo era una maquinaria administrativa notablemente organizada cuya autoridad no se discutía. Por todo ello, las pirámides se han considerado auténticos monumentos al estado, la expresión materializada de su poder. Su solidez constructiva ha causado siempre admiración entre los viajeros de todos los tiempos que las han podido contemplar.

Observe el lector que, construida de este modo, ésta es la única de las siete maravillas del mundo antiguo que aún subsiste en pie.

de modo muy desigual, concentrándose en la región de la Tebaida. Con todos estos datos, la población de Egipto durante el Imperio Antiguo ha podido ser evaluada en cerca de siete millones de habitantes, si bien la cifra varía según los autores.

Sin duda la influencia del estado debió hacerse sentir dentro de las ciudades en la implantación de un nuevo modelo urbanístico más racional, con calles rectilíneas y perpendiculares entre sí, creando plantas en forma de damero. Este modelo urbanístico, documentado durante el Imperio Medio,

no lo tenemos aún bien documentado en el Imperio Antiguo, si bien su creación en esta época parece segura a raíz de la adopción de este modelo en las necrópolis menfitas de mastabas, debiendo ser extendido a las nuevas ciudades y a los nuevos barrios de las antiguas ciudades.

Por la representación de las viviendas en los bajorrelieves de las tumbas del Imperio Antiguo podemos saber que las casas espaciales de los ricos poseían numerosas salas y dependencias diversas, y solían tener un jardín con estanque.

2. LAS ARTES PLÁSTICAS, DE LOS ORÍGENES AL IMPERIO ANTIGUO

La escultura

La estatuaria en bulto redondo tardó en alcanzar la perfección. Al principio hallamos sólo pequeñas figurillas, generalmente de marfil, herencia de las existentes en tiempos predinásticos. Las esculturas reales alcanzaron antes que la estatuaria privada la perfección canónica. Así, a partir de Jasejemuy, último soberano tinita, ya hallamos estatuas sedentes del faraón en la actitud que devendrá clásica en el arte egipcio. Por otro lado, vemos aparecer el retrato con todo su vigor en época de Didufri. Se ha dicho que estas estatuas reales eran “pre-

229. *Rahotep y Nofret* (Imperio Antiguo, Dinastía IV). Caliza pintada. Museo Egipcio, El Cairo. En estas esculturas se observan las convenciones en cuanto al color de la piel (hombre/oscura; mujer/clara).



sentativas”, mostrando al faraón-dios, de manera atemporal, con la mirada fija en la eternidad y sin reflejar ningún sentimiento. Esta impresión de calma y poder se halla reforzada por la ley de la frontalidad a la que obedece la escultura real. Prueba de que estas estatuas eran retratos, es la gran variedad de rostros hallados y la consideración de que la estatua era el soporte material del *ka* del faraón difunto y que por lo tanto era preciso que el *ka* fuese capaz de reconocer sus propias estatuas por el rostro. Así pues, los retratos reales del Imperio Antiguo han de caracterizarse por su realismo.

La estatuaria privada, en cambio, se esforzó en captar la vida e incluso el movimiento de los personajes reproducidos. Durante la Dinastía III las estatuas privadas son aún sumamente rígidas, pero a partir de la IV logran ya una perfección llena de vida, como muestran las estatuas de *Rahotep y Nofret* procedentes de Meidum [229], y el *Escriba sentado* del Museo del Louvre [230]. La escultura privada suele ser en piedra, usando en ocasiones la madera, material empleado en la estatua del *Sheij el Beled*, “el alcalde del pueblo” [234]. A lo largo del Imperio Antiguo empiezan a aparecer pequeñas esculturas en piedra de sirvientes realizando las más variadas tareas [235], atestiguando las posibilidades de la escultura para reproducir el movimiento.

La estatuaria de esta época debió hacer uso del metal, pero por desgracia no se nos ha conservado ninguna escultura metálica anterior a las estatuas de Fiope I y de su hijo, ya de la Dinastía VI.

Dos milenios más tarde, durante el periodo saíta, el arte del Imperio Antiguo fue admirado, viendo de nuevo la luz numerosas esculturas de esta época que incluso fueron imitadas por los artistas saítas. De igual modo, parece lógico suponer que los griegos que visitaban Egipto trabaron conocimiento con

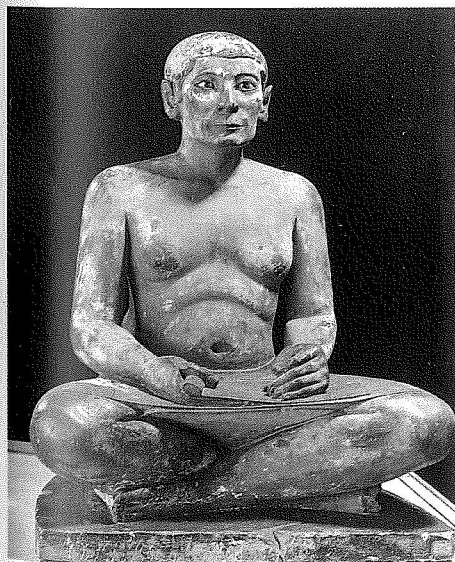
el prestigioso arte de las altas épocas, pudiéndolo tomar como modelo en los momentos iniciales del arte arcaico helénico.

El bajorrelieve y la pintura

Al igual que el bajorrelieve alcanzó ya una gran perfección en el periodo predinástico, como prueban las excepcionales paletas votivas del final de esta época [232], pintura y dibujo responden desde el primer momento a unas características compositivas inmutables a lo largo de la historia del arte egipcio y que se pueden resumir en dos grandes principios: ausencia de perspectiva y representación de las figuras de perfil. Ambos principios obedecen a un solo motivo: el arte egipcio coloca la representación de la realidad en un solo plano, e intenta incorporar el máximo de rasgos de cada objeto reproducido, forzando para ello su presencia en este único plano. Esta ausencia de perspectiva obliga a alinear en un solo registro o a superponer en registros distintos los diversos objetos reproducidos, y a veces se limita a superponerlos pero manteniendo cada uno su talla. La figura humana, en principio puesta de perfil, en realidad es descompuesta mentalmente en partes distintas simplemente superpuestas.

Los numerosos bajorrelieves policromos de extraordinaria calidad, variedad y movimiento realizados durante el Imperio

230. *El escriba sentado* (Imperio Antiguo, Dinastía V). Caliza pintada. Museo del Louvre, París. La estatua refleja el instante del movimiento.

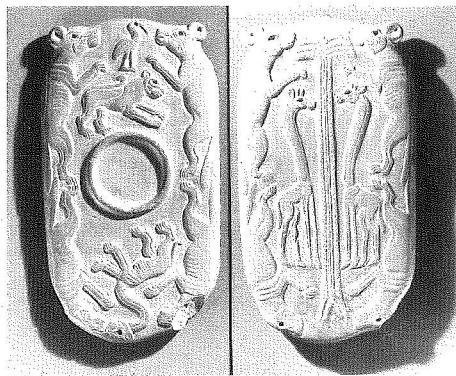


Antiguo son nuestra mejor fuente para conocer la vida cotidiana de los antiguos egipcios, de los pertenecientes a las clases acomodadas y también de agricultores, pastores y artesanos [231, 233, 236]. El primer artista de nombre y obra conocidos, Anjenptah, es el autor de los relieves que decoran la mastaba de Ptahhotep.

La pintura, conocida desde época predinástica como demuestran las pinturas murales de una tumba de Hieracómpolis, fue menos empleada que el relieve policromo para la decoración parietal durante el Imperio Antiguo, a pesar de lo cual produjo alguna obra maestra, como las pinturas de la capilla de la mastaba de Atet en Meidum, entre las que destacan las famosas *Ocas de Meidum* [237].

Las artes menores

La cerámica, que se había ido perfeccionando en Egipto entre el Neolítico y el Predinástico Antiguo, había llegado a su máximo esplendor en la época de Nagada II,



231. Relieves policromos de la mastaba del visir Mehu, Saqqara (Imperio Antiguo). Incluyen representaciones de bailarinas acrobáticas (arriba) y carniceros descuartizando un buey (abajo).

232. *Paleta de los cánidos* (periodo predinástico). Esquisto. Museo del Louvre, París. Esta obra muestra la gran perfección alcanzada por el bajorrelieve en el periodo predinástico.



233. Relieve policromo de la Mastaba de Ti, Saqqara (Imperio Antiguo, Dinastía V). Representa una escena de ganado cruzando una vía de agua.



234. *Sheij el Beled*, "el alcalde del pueblo" (Imperio Antiguo, Dinastía V). Madera de sicomoro. Museo Egipcio, El Cairo. Reflejo del tipo humano egipcio antiguo similar al actual.

cuando los vasos presentan regularmente una decoración figurada muy característica. Desde finales del Predinástico se generalizan los vasos modelados a torno, monocromos y sin decoración, y la producción de cerámica tiende a aumentar en menos-cabo de la calidad, todo ello debido a que a partir de este periodo la cerámica de lujo pintada fue sustituida por los vasos de piedra. Así pues, la cerámica quedó constreñida al ámbito de la elaboración de vasos ordinarios, para usos domésticos y artesanos; por ello los alfareros egipcios decidieron aumentar la producción de vasos cerámicos, sacrificando la calidad a la cantidad.

Algunas piezas cerámicas de excepcional calidad aparecidas durante el Imperio Antiguo muestran el progreso de la técnica de la cerámica vidriada y la existencia de la técnica del engobe. Además de vasos, también se hacían de cerámica placas vidriadas como las que revisten las paredes de las cámaras subterráneas de la Pirámide Escalonada, así como cuentas de collar y amuletos.

La técnica del trabajo de la piedra no hizo más que perfeccionarse constantemente desde época predinástica, cuando se labraron hojas de grandes cuchillos de sílex, propiciada por la escasez de metal que motivaba su uso mayoritario a lo largo del Imperio Antiguo; así sabemos de una gran variedad de utensilios de sílex propios de esta época usados para actividades que van desde el trabajo de la piedra hasta la cirugía.

La fabricación de vasos de piedra se fue perfeccionando y generalizando, para convertirlos en vajilla de lujo que reemplazase a la cerámica. De manera paulatina el ala-

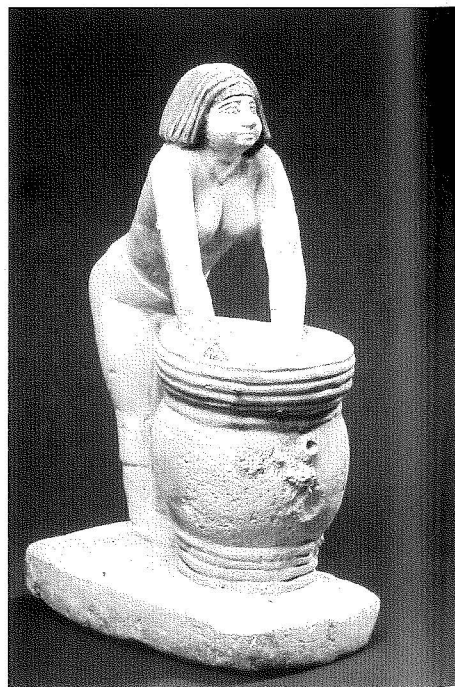
bastro, mucho más blando y fácil de trabajar, sustituyó a las piedras duras, siendo su uso ya masivo en época tinita. Durante el Imperio Antiguo las formas de los vasos de alabastro se multiplicaron y ganaron en esbeltez y elegancia, las cuales se mantenían hasta la Baja Época.

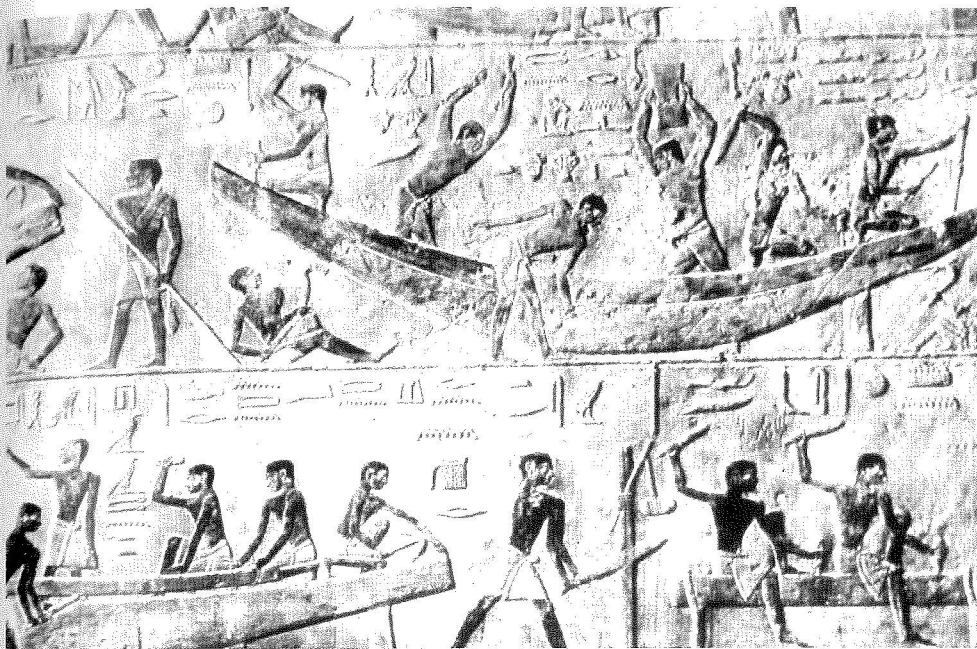
La perfección del trabajo de la piedra se manifiesta en especial en la talla de los grandes bloques —desde los calcáreos hasta los graníticos— usados en arquitectura, en la escultura y en los bajorrelieves.

Desaparecidas las paletas votivas predinásticas, se siguió empleando la piedra para la confección de los más diversos objetos, como discos, figurillas y peones de juegos, para lo cual también se usaba el marfil, el ébano, la cerámica o pasta vidriada e incluso las piedras semipreciosas.

El uso del cobre, metal conocido ya desde el periodo predinástico, se incrementó notablemente a partir del periodo tinita. Algunos relieves del Imperio Antiguo nos muestran las técnicas de fusión empleadas, pero a su lado el metal se seguía trabajando también por martilleado. Empleado para fabricar gran variedad de utensilios, desde agujas hasta armas, éstos una vez amorti-

235. Estatua de mujer haciendo cerveza (Imperio Antiguo, Dinastía V). Caliza pintada. Museo Egipcio, El Cairo. Buen ejemplo de las pequeñas representaciones de sirvientes en piedra.





236. Relieves policromos de la Mastaba de Ti, Saqqara (Imperio Antiguo, Dinastía V). Incluyen representaciones del proceso de construcción de barcos.

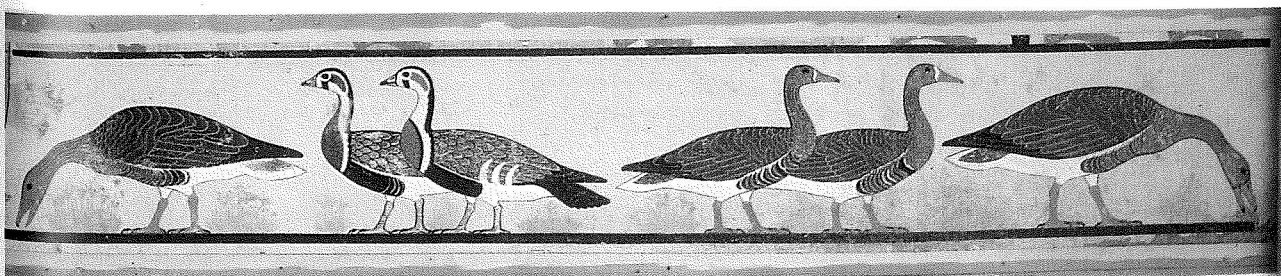
zados debían ser de nuevo fundidos para poder reutilizar el metal, debido a la dificultad de los antiguos egipcios para obtener cobre (durante el Imperio Antiguo podían obtenerlo directamente del Sinaí e indirectamente, por vía comercial, de Chipre y tal vez de Asia). En esta época los egipcios no conocían ninguna aleación para endurecer el cobre, ni en especial la aleación con estaño para obtener bronce.

El oro, en cambio, era relativamente abundante en Egipto, y fue conocido en época predinástica antes incluso que el cobre. Así, las minas de oro del desierto oriental, en la región de Ombo, fueron pronto conocidas y explotadas. Apercebidos los egipcios de la inalterabilidad de este metal, atribuyeron a los dioses tener carne de oro, y además lo adoptaron como base del patrón del sistema de pesas para todo tipo de transacciones comerciales, uniéndolo a su valor económico un indudable valor religioso. La plata, al contrario, era mucho más rara, ya que no se encuentra en estado natural en Egipto y había de ser importada. Aunque

excepcional en el Imperio Antiguo, no dejaba de ser usada, combinada con oro y piedras preciosas y semipreciosas.

La madera, importada casi totalmente del Líbano (pues las maderas que existen en Egipto no suelen ser aptas para la construcción), fue utilizada con profusión y gran perfección durante el Imperio Antiguo, como evidencian los muebles hallados en la tumba de la reina Hetepheres, madre de Quéope. Asimismo, la madera era empleada con gran maestría en la construcción de barcos, destinados tanto a la navegación marítima como fluvial, siendo uno de los ejemplos más notables el primero de los barcos funerarios de Quéope (de cincuenta metros de longitud) hallado junto a su pirámide. El estado poseía en el Imperio Antiguo importantes flotas, una de cuyas misiones primordiales era navegar con regularidad a Biblos para obtener madera del Líbano con que asegurar las futuras construcciones y reparaciones navales, convirtiéndose así la adquisición de madera en uno de los motores del comercio exterior egipcio.

237. Las Ocas de Meidum, pintadas en la capilla de la Mastaba de Atet, Meidum (Imperio Antiguo, Dinastía IV). Museo Egipcio, El Cairo.



3. LA TOPOGRAFÍA DEL ARTE DEL IMPERIO ANTIGUO

Menfis

El propósito del presente capítulo es, esencialmente, exponer lo que podríamos llamar la distribución geográfica del arte egipcio durante el Imperio Antiguo, comenzando por Menfis, la capital del estado y su inmensa necrópolis, donde se halla la gran mayoría de restos de esta época. En este cometido, algunas repeticiones serán inevitables.

La antigua Menfis se ubicaba en una ancha llanura aluvial en el extremo sur del Delta, en la zona de transición entre el Alto y el Bajo Egipto. Aquí el Nilo discurre entre la cordillera arábica y un extenso palmeral más allá del cual se alza el altiplano de Saqqara. De lo que hubo de ser ciudad de los vivos se conservan escasos restos: informes montículos de adobes y escombros hacia el norte del palmeral y los restos del Templo de Ptah hacia el sur.

La llanura de Mit Rahina, que toma el nombre de la aldea moderna que hoy se alza en esta zona, oculta los restos de la “Ciudad del Muro Blanco”, así llamada por sus fundadores, los primeros reyes tinitas, y convertida en capital del estado por los reyes de la Dinastía III. El Templo de Ptah, primitivo dios originario del lugar, fue pronto acompañado de otras divinidades, como Sacmis, la diosa-león originaria también de Menfis y considerada la esposa de Ptah; y después, Nefertem, el dios del loto perfumado, considerado hijo de aquellos.

El clero menfita cobró pronto especial relieve a la sombra de Ptah. Según sus especulaciones teológicas, Ptah era un dios primordial que creó el mundo por el pensamiento y la palabra; también era el inventor de las técnicas y, por tanto, patrón de artistas y artesanos. Ptah también estaba vinculado a la monarquía, era el dios que regía las fiestas jubilares *heb-sed*, y la coronación de los reyes debía celebrarse en su templo. Posiblemente, el desarrollo de estas concepciones que vinculaban a la monar-

quía con el dios Ptah llegó a su momento cumbre a finales de la Dinastía IV, durante el reinado de Shepseskaf y el de su hipotético sucesor y último representante de la Dinastía, Dedefptah. Tal vez los sacerdotes de Re temieran la excesiva influencia de los sacerdotes de Ptah en la corte, cerca del rey, y tal vez ello desencadenase los oscuros sucesos que acabaron con la Dinastía IV y entronizaron a la V.

Por su parte, Sacmis, en origen una diosa sanguinaria y destructora, había sido convertida en una divinidad propicia, gracias a los ritos usados para calmarla y atraerla a la civilización. Como responsable de las epidemias, sabía como curarlas, organizando sus sacerdotes en Menfis las más antiguas corporaciones de médicos y veterinarios de Egipto.

Otras antiguas divinidades de la región menfita eran Sócares, divinidad ctónica del límite del desierto occidental a la que sus rasgos y proximidad a la necrópolis menfita transformaron pronto en una divinidad funeraria, y el toro Apis, al principio simple símbolo de fecundidad, que más tarde se asoció a Ptah, convirtiéndose en su heraldo, su manifestación como “alma magnífica”.

Además de ser un centro religioso de primer orden, Menfis era, gracias a su condición de capital del estado, el principal centro administrativo de Egipto. Ello produjo en la ciudad una gran concentración de gente letrada que propició, en estos círculos, la difusión de gran número de especulaciones intelectuales y el progreso de las ciencias.

Considerando que Menfis era la capital del estado y su dios Ptah el patrono de los artesanos, parece razonable pensar que Menfis era el mayor centro artesano e industrial de Egipto. Si a ello añadimos la afluencia a Menfis de un enorme tráfico comercial, hemos completado el cuadro de una brillante ciudad cosmopolita, sin duda la mayor del mundo en esta época.

El topónimo actual de la ciudad, Menfis, no deriva del originario, "Muro Blanco", sino de *Menofre* ("La perfección permanente"), nombre egipcio que servía para designar el barrio artificial erigido para mantener el culto funerario de la pirámide del faraón Fiope I, de la Dinastía VI, en Saqqara. También es muy probable que del nombre del templo mayor de Menfis, popularmente llamado *Hikuptah* ("La Residencia del ka de Ptah"), sacasen los griegos el nombre de Egipto.

En Heluán, en la orilla oriental del Nilo, ha sido hallada la necrópolis privada más importante de los primeros habitantes de Menfis, formada por más de diez mil tumbas pertenecientes a individuos de todas las clases sociales y fechada en el periodo tinita. Los reyes y los personajes relevantes, en cambio, se hacían inhumar al otro lado de Menfis, en Saqqara.

La fundación de Menfis

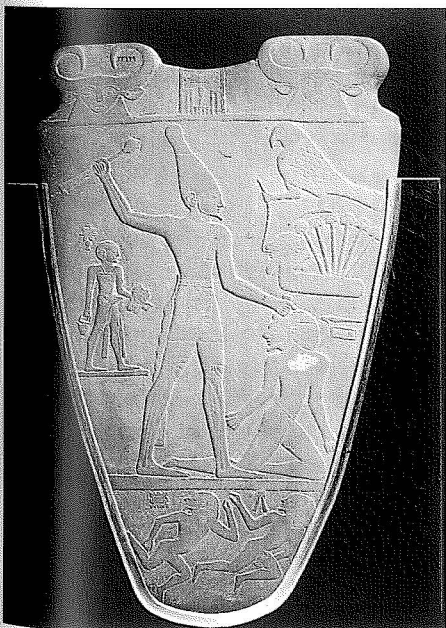
Según una tradición constante, documentada desde tiempos del Imperio Nuevo hasta época griega, el unificador de Egipto y primer faraón llevaría el nombre de Menes. No existiendo testimonios incuestionables del nombre de Menes y considerando que el unificador del país del Nilo se llama Narmer en los documentos contemporáneos, la crítica histórica parece coincidir en que ambos nombres pertenecen a un único personaje histórico [238]. Según dicha tradi-

ción, recogida por el historiador griego Heródoto, Menes fue el fundador de Menfis, en la que efectuó numerosas obras hidráulicas y erigió el templo de Ptah.

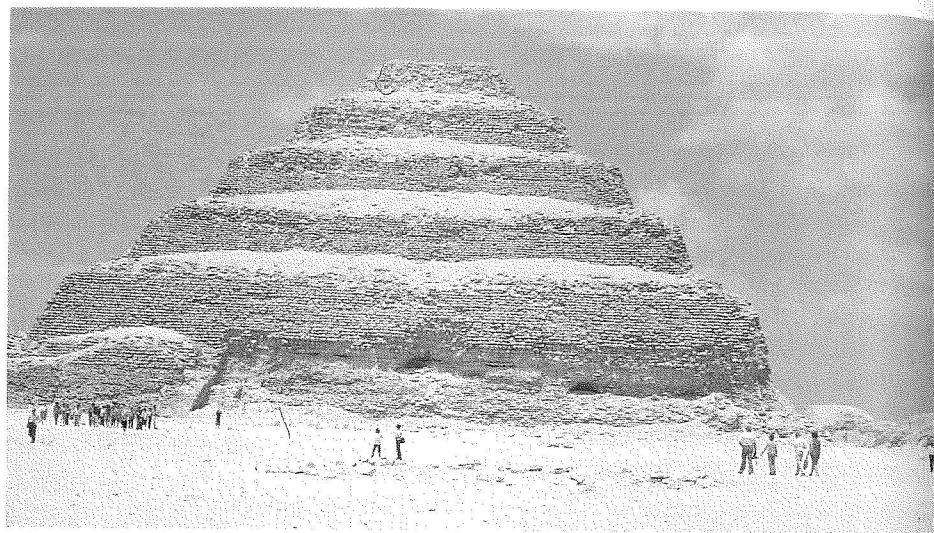
La fundación de Menfis por Menes había sido considerada prácticamente como mítica, hasta el hallazgo y excavación, en el norte de Saqqara, de una necrópolis real de tiempos de la Dinastía I, justo frente al emplazamiento de Menfis. Ello implica, pues, tanto la existencia de la ciudad en esta lejana época, como su identificación con la capital de la naciente monarquía faraónica. Menfis fue, pues, la primera capital del Egipto unificado y en ella edificaron los primeros faraones su palacio. Sus tumbas fueron erigidas en una meseta desértica que domina el fértil valle del Nilo a la altura de Menfis y que recibe el moderno nombre de Saqqara.

La razón que indujo a Menes a escoger Menfis como asentamiento de la capital probablemente fue su posición estratégica en el límite de los dos Egiptos: el Alto Egipto, del que era soberano Narmer y cuya capital era Hieracómpolis (al sur de Tebas y relativamente cercana a la frontera nubia), y el Bajo Egipto, territorio que Narmer acababa de conquistar. De este modo, el primer faraón pasó a ser simultáneamente rey del Alto y del Bajo Egipto.

Ya hemos citado que los primeros faraones se hacían inhumar en un lugar situado al oeste de su residencia, sobre una meseta desértica que constituye el primer contrafuerte de



238. *Paleta del rey Narmer* (periodo tinita, Dinastía I). Esquisto. Museo Egipcio, El Cairo. En ellas puede observarse la representación del faraón venciendo a un enemigo y desfilando.



239. Pirámide Escalonada de Tosortro (Imperio Antiguo).
Saqqara (Menfis).

Posiblemente las especulaciones teológicas de Imutes como sacerdote de Heliópolis le llevarán a la concepción de la pirámide escalonada como sepultura, al mismo tiempo que rampa por la cual el monarca accedía al cielo, a su destino solar. Manetón nos informa de que fue también Imutes el primer arquitecto egipcio que empleó regularmente la piedra tallada como material de construcción. La piedra ofrecía, en efecto, unas posibilidades arquitectónicas superiores a las de los adobes, pues es un material mucho más “eterno” y además permite dar unas dimensiones auténticamente colosales a los monumentos. De piedra está construida la mastaba inicial de la pirámide escalonada de Saqqara, monumento memorable no sólo por su material de construcción sino también por su planta cuadrada, de 63 metros de lado por 9 de altura. A partir de este momento, Imutes concibió y llevó a la práctica una serie de ampliaciones sucesivas: en primer lugar, la mastaba inicial fue alargada, dándole una planta rectangular; después, fue convertida en el piso inferior de una pirámide de cuatro escalones; finalmente, esta pirámide fue agrandada por sus lados norte y oeste, añadiéndosele dos escalones más, con lo que obtuvo su aspecto final. La Pirámide de Saqqara es de planta ligeramente rectangular; los lados de su base miden 121 por 109 metros y debía medir originariamente unos 60 metros de altura.

El acceso a los apartamentos funerarios de Tosortro se efectuaba originariamente por una galería en pendiente de 28 metros de longitud, que arrancaba del templo funerario del rey situado al norte de la pirámide y que desembocaba en el pozo funerario, en cuyo fondo se halla la tumba del rey, revestida de grandes bloques de granito. Después la rampa fue inutilizada y sustituida por un corredor sinuoso que empieza en una escalera situada en el patio del templo funerario.

Una serie de galerías transversales conducen a los apartamentos funerarios del rey, imitación de sus aposentos en su residencia. Cuatro de ellos están decorados con placas de fayenza azul, de color excelente, incrustadas en la pared.

la cordillera Líbica. Esta meseta conforma, pues, el núcleo originario de la necrópolis menfita, la más extensa de Egipto y la de existencia más dilatada, y a la que los egiptólogos conocen con el nombre de un pequeño pueblo que se halla en su falda: Saqqara.

La necrópolis menfita

De hecho, Saqqara no es sino la parte central de la inmensa necrópolis menfita, que de norte a sur se extiende a lo largo de

más de treinta kilómetros al oeste del valle del Nilo. Esta necrópolis ha sido dividida en sectores geográficos modernamente, asignándose a cada sector el nombre de poblaciones árabes cercanas. Dichos sectores, de norte a sur, son: Abu Roash, donde se encuentra una pirámide de Didufri (Dinastía IV); Guiza, donde se hallan las tres famosas pirámides de Quéope, Quefrén y Micerino, con sus templos funerarios y la célebre esfinge (Dinastía IV); Zauiyet el Aryan, donde se encuentra una pirámide atribuida a Jaba

(Dinastía III); Abu Gorab, donde se halla el Templo Solar de Niuserre (Dinastía V); Abusir, donde se encuentran las pirámides de Sahure, Neférqueres y Niuserre (Dinastía V); Saqqara, el sector más cercano a la ciudad de Menfis, que a su vez se subdivide en una zona norte y una zona sur; y Dahshur, donde se hallan la Pirámide Roja y la Pirámide Romboidal, ambas atribuidas a Esnofru (Dinastía IV), así como las pirámides de Amenemes II, Sesostris III y Amenemes III (Dinastía XII), ya en el Imperio Medio. A estos sectores hay que añadir el de Heluán, al este del río y a la altura de Mit Rahina, donde hay una necrópolis civil, ya mencionada, de tiempos de las Dinastías I y II.

Todos estos sectores de la necrópolis menfita se hallan dentro de los límites del nomo del Muro Blanco, nombre que, al parecer, asignó Menes a la capital por él fundada, y que sería también la denominación oficial de su nomo.

De hecho, parece seguro que al principio la residencia real no estuvo siempre en la ubicación originaria de Menfis, en Mit Rahina, siendo justamente el desplazamiento del lugar de residencia de los faraones del Imperio Antiguo dentro de los límites del nomo de Muro Blanco el factor que explica la gran extensión de la necrópolis menfita. Así, sabemos que a partir de la Dinastía III se aprecia una tendencia progresiva a alejarse del núcleo primitivo, tendencia que culmina durante la Dinastía IV.

Sin embargo, el núcleo originario menfita, fundado por Menes en Mit Rahina, aún gozaba de su prestigio de modo que a partir de la Dinastía V los faraones acercaron su residencia al mismo. Así pues, con la Dinastía VI Menfis y su necrópolis alcanzaban una segunda época de esplendor.

A pesar de ser escenario de las violentas convulsiones revolucionarias que marcan el final del Imperio Antiguo, Menfis y su necrópolis mantuvieron su prestigio incólume a lo largo de toda la historia del Egipto Antiguo, y los faraones siguieron celebrando las ceremonias de coronación, según los primitivos ritos de época de la Dinastía I, hasta tiempos de los Ptolomeos.

Saqqara. Las tumbas reales tinitas

Las dos primeras dinastías de faraones eran originarias, según Manetón, de Tinis, localidad de dudosa ubicación pero

que se supone cercana a Abido, y en Abido precisamente se excavó el siglo pasado una necrópolis real correspondiente a ambas dinastías. Sin embargo, las excavaciones de Saqqara-Norte a partir de 1936 pusieron al descubierto una serie de tumbas de reyes de la Dinastía I, reyes cuyas tumbas abidonianas ya eran conocidas. Ante la evidencia de la mayor riqueza y magnitud de las tumbas menfitas se ha llegado a la conclusión de que las verdaderas tumbas de los reyes tinitas son las de Saqqara, mientras que en Abido no habría sino unos cenotafios. No obstante, también se ha resaltado recientemente que la personalidad del rey, al igual que la de los dioses, era muy compleja, y estaba compuesta de distintas partes, las cuales, tras la muerte, podían irse a distintos lugares, siendo posible que el cuerpo fuese enterrado en Saqqara y las entrañas inhumadas en Abido.

El complejo funerario de Tosortro

El monumento más característico de Saqqara es sin duda la Pirámide Escalonada [239]. La importancia primordial de este monumento procede del hecho de ser el eslabón intermedio entre dos concepciones religiosas y arquitectónicas esencialmente distintas. La Pirámide Escalonada de Saqqara lleva las marcas de sucesivas refecciones, correspondientes a sucesivos proyectos que transformaron una mastaba inicial en la pirámide que aún hoy vemos.

La mastaba inicial parece haber sido obra de Sanajt, hijo de Jasejemuy —último monarca de la Dinastía II— y predecesor inmediato en el trono de su hermano Tosortro, considerado tradicionalmente el fundador de la Dinastía III y del Imperio Antiguo. Sobre este último recae el honor de ser el constructor de la primera pirámide de Egipto. La tradición nos ha conservado el nombre del arquitecto constructor del primero de los más impresionantes y célebres monumentos que nos ha brindado el arte egipcio. Dicho arquitecto es Imutes, y fue también visir de Tosortro, además de médico, sumo sacerdote de Heliópolis y escritor.

La Pirámide Escalonada de Saqqara no está aislada, sino que constituye el centro de un complejo funerario de enormes dimen-

siones [240], del que puede afirmarse que no es sino la imitación, en piedra, de la residencia real de Menfis, hecha de adobes y materiales perecederos. La concepción de este monumento funerario singular es, sin duda, obra también de Imutes.

Otros monumentos funerarios reales

Cerca del recinto funerario de Tosortro y al suroeste del mismo, se descubrieron en 1951, totalmente enterrados bajo la arena del desierto, la Pirámide de Sejemjet y su recinto funerario, jamás terminados. Todo el complejo funerario de Sejemjet se inspira en el de su predecesor. El recinto, de forma rectangular, está cerrado por un muro con reentrantes. La pirámide, a su vez, es de base cuadrada y mide 120 metros de lado; en caso de haber sido finalizada, habría tenido unos 70 metros de altura y siete escalones. Una galería en pendiente, que se abre al norte de la pirámide, conduce a la cámara funeraria, en la que se localizó un sarcófago de alabastro, cerrado pero vacío. De esta galería, a su vez, arranca el acceso a una larga galería subterránea, en la cual se abren ciento treinta y dos pequeñas cámaras subterráneas, destinadas sin duda a almacenes.

Los sucesivos reyes de las Dinastías III y IV se fueron alejando gradualmente, y Saqqara fue durante un tiempo abandonada como lugar de enterramiento real, hasta que un faraón de la Dinastía IV, llamado Shepseskaf, se hizo enterrar nuevamente en el sector sur de la necrópolis. Curiosamente, Shepseskaf rompió además con la tradición ya bien cimentada de sus predecesores, y se hizo construir como tumba una mastaba, la *Mastabat-Faraun* de los árabes.

Un cambio tal sin duda ha de obedecer a una radical modificación de unas concepciones religiosas tan importantes como lo son las funerarias; y más aún tratándose del propio faraón. De hecho, las escasas referencias contemporáneas así como las listas reales posteriores han permitido avanzar la verosímil hipótesis de que la Dinastía IV se habría extinguido en medio de una crisis religiosa que enmascara un conflicto dinástico. De acuerdo con esta hipótesis, puede aventurarse que Shepseskaf rompió con el clero de Heliópolis y con sus concepciones solares, para adoptar las concepciones del clero menfita de Ptah; así se explica el abandono por

parte de Shepseskaf del enterramiento en pirámide, de simbolismo solar.

La mastaba de Shepseskaf, de 100 metros de largo por 72 de ancho, representa en realidad un inmenso sarcófago de piedra con el techo abombado apoyado en las paredes, ligeramente en talud. En torno a la mastaba no se encuentra la tumba de ningún cortesano, pero sí numerosos vasitos de ofrendas, testimonio de un asiduo culto popular.

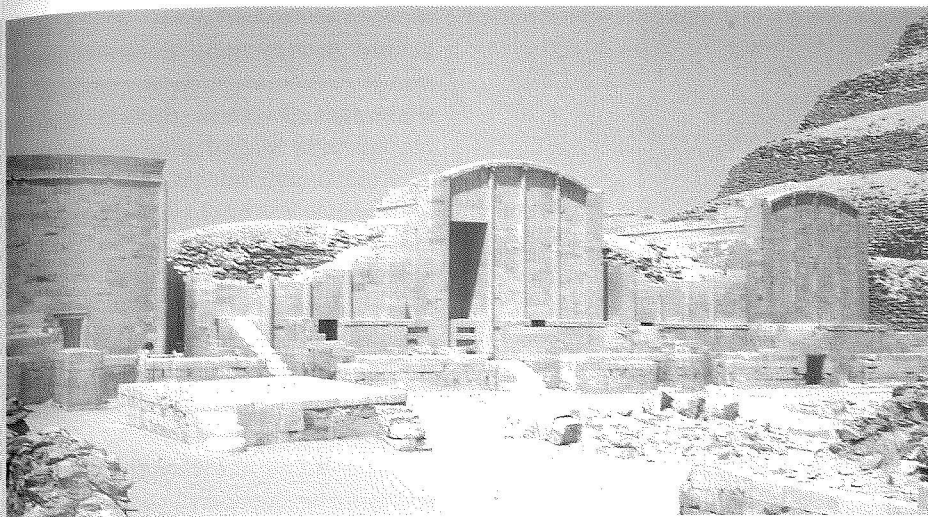
El advenimiento de la Dinastía V significa el retorno a la ortodoxia solar por parte de la monarquía, y por ende el triunfo del clero heliopoltano así como el de una línea dinástica adicta a las concepciones funerarias tradicionales de carácter solar. Durante las dinastías III y IV, el culto solar estaba unido y era indisoluble del del faraón después de su muerte, puesto que ambos, el faraón y Re, eran idénticos. A partir del reinado de Usérqueres, primer rey de la Dinastía V, ambos cultos se ven disociados, y este faraón será el primero en erigir un templo solar distinto y en distinto lugar —en Abusir— del ocupado por su pirámide en Saqqara.

Así pues, los débiles reyes de la Dinastía V tuvieron que “agradecer” los servicios prestados por el poderoso clero heliopoltano, lo cual es claramente perceptible en la necrópolis menfita, donde junto a pirámides reales cada vez más exiguas se yuxtaponen mastabas de cortesanos y sacerdotes cada vez mayores y más lujosas.

En Saqqara subsisten los restos de la pirámide de Usérqueres, de 74 metros de lado, informe amasijo de bloques de piedra inmediato al ángulo noreste del recinto funerario de Tosortro. Próxima a este recinto y en el sector sur de la necrópolis, se halla la pirámide de Dyedkare, de 79 metros de lado, y la pirámide de Onos, la primera que posee *Textos de las Pirámides* [241].

Con el advenimiento de la Dinastía VI, el poder “feudal” se afianzó en Egipto. Así pues, el fundador de esta Dinastía, Ótoes, sucesor de Onos, se hizo construir una pirámide de 79 metros de lado en Saqqara (actualmente en muy mal estado de conservación), al noreste de la de Usérqueres, cuyas cámaras funerarias fueron también cubiertas con los *Textos de las Pirámides*, imitando así a su predecesor.

Cerca de la pirámide de Dyedkare, en Saqqara-sur, se encuentran las pirámides muy arruinadas y aún mal estudiadas de Fiope I y de Menrenre, sucesores de Ótoes.



240. Conjunto funerario de Tosortro (Imperio Antiguo).
Saqqara (Menfis).

La muralla de la residencia real de Menfis en Saqqara, que debía ser de adobe, es imitada por un vasto recinto cerrado por un muro de piedra de forma alargada. Se trata de un muro con reentrantes y bastiones, en el que hay catorce simulacros de puerta cerrada repartidos por sus cuatro costados, y un solo simulacro de puerta abierta, cerca del ángulo sureste, único acceso de entrada al recinto para los vivientes. Dicho acceso abre el paso a una magnífica galería con columnas de fuste estriado, las cuales imitan haces de tallos de palmera que en la residencia original cubrirían y protegerían los muros de adobe de una serie de casetas, tal vez oficinas, también imitadas.

Esta galería da a un gran patio con cuatro mojones, símbolo de los límites del reino, y un pequeño altar. En este patio, el *ka* del faraón debía poder efectuar eternamente la carrera simbólica y demás ceremonias de su jubileo, permanentemente renovado, durante la celebración de la fiesta *heb-sed*, destinada en vida del faraón a renovar sus fuerzas y juventud.

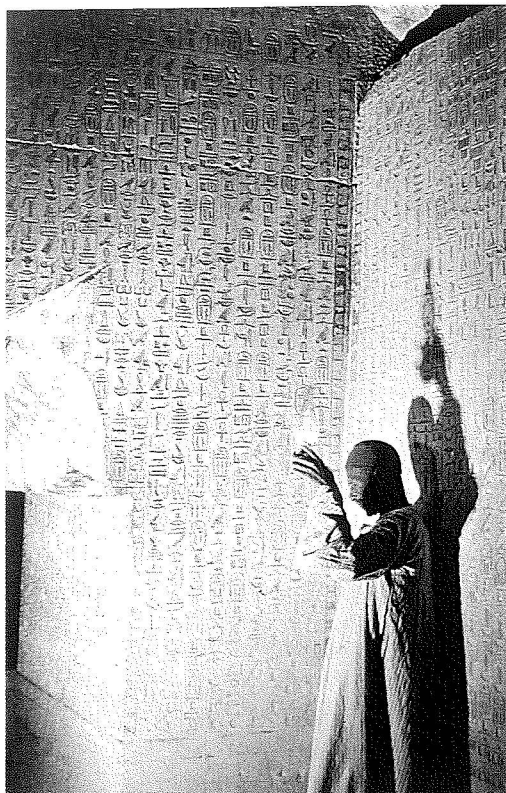
Al noreste de la Pirámide Escalonada e inmediatas a la misma se hallan la Mansión del Sur y la Mansión del Norte, que parecen representar la sala del trono del Alto y del Bajo Egipto. Todos estos edificios descritos sólo tienen fachada; el interior de ellos está simplemente lleno de piedras. Se trata, pues, de arquitectura meramente escenográfica de imitación en piedra para uso exclusivo del *ka* del rey y de sus servidores. Éste es, pues, el sentido real del complejo funerario de Tosortro en Saqqara: una imitación de la residencia faraónica de Menfis hecha de piedra para ser utilizada eternamente por el *ka* —doble espiritual y fundamental— de aquéllos que en vida usaron la auténtica residencia menfita, tanto el rey como sus súbditos.

Junto al ángulo noreste de la Pirámide Escalonada se encuentra el *serdab*, especie de hornacina cerrada en la cual se encontró *in situ* todavía una estatua de Tosortro. Junto al *serdab* se encuentra el templo funerario propiamente dicho, el cual da acceso a la tumba y demás subterráneos de la pirámide.

Ambas son de 79 metros de lado. Más al sur, cerca de la mastaba de Shepseskaf y rodeada de pirámides satélites pertenecientes a las esposas del rey, se halla la pirámide de Fiope II, último monarca del Imperio Antiguo, cuya prolongada vejez aceleró la destrucción de la monarquía y finalmente también la del estado a manos de los todopoderosos nomarcas. Su pirámide, de 79 metros de lado, posee asimismo *Textos de las Pirámides* excepcionalmente bien conservados y un templo funerario anejo con bajorrelieves de extraordinaria calidad.

Las mastabas privadas

Al lado de las pirámides reales, los grandes personajes menfitas del Imperio Antiguo se hicieron construir sus propias tumbas. Actualmente se conocen unas cuarenta mastabas monumentales que datan de la época de la Dinastía IV, unas setenta de la Dinastía V y unas cincuenta de la VI. Como características generales hay que citar que la decoración de estas mastabas se basa en el empleo de bajorrelieves pintados que representan escenas de la vida cotidiana. El



241. Interior de la Pirámide de Onos en Saqqara, decorado con los *Textos de las Pirámides* (Imperio Antiguo).

En el momento de la ascensión de Onos al poder, las arcas del estado estaban prácticamente agotadas. Gran parte de la nobleza y del clero se habían hecho adjudicar cargos en los distintos nomos o provincias de Egipto, y desde allí tendían a consolidar su poder y su independencia frente al poder central del faraón.

El progresivo desprestigio del estado acarrió también el del clero de Heliópolis, y frente al culto centralizador de Re, soporte teológico de la monarquía centralizada, a finales de la Dinastía V vemos reaparecer con renovado ímpetu el culto a los viejos dioses provinciales.

El propio Onos no pudo, o no supo, resistirse a la nueva boga de los viejos dioses egipcios, y en su propia pirámide mandó grabar por primera vez los llamados *Textos de las Pirámides*, compendio de textos rituales, himnos, oraciones y fórmulas mágicas, todos ellos de origen prehistórico, en los que se invocaba a las más antiguas entidades divinas que conoció Egipto, refugiadas durante siglos en sus nomos de origen. Los textos de la Pirámide de Onos, dispuestos en columnas verticales, llenan totalmente las paredes de la antecámara, de gran parte del corredor que da acceso a ésta y de la propia cámara sepulcral.

La Pirámide de Onos, de 58 metros de lado, está inmediatamente al sur y muy cerca del recinto funerario de Tosortro. En el lado este de la pirámide se encuentra el templo funerario, del que parte la vía que conduce al templo situado en el valle propiamente dicho. Los muros laterales que sostenían el techo de la vía estaban cubiertos de inscripciones y relieves. Junto a ella se han encontrado las barcas funerarias del rey.

La costumbre de inscribir los *Textos de las Pirámides* inaugurada por Onos, fue seguida ya por todos los sucesivos reyes del final del Imperio Antiguo y del Primer Periodo Intermedio.

objetivo esencial de dichas escenas era recrear para el *ka* del difunto en el Más Allá la vida que éste conociera en el mundo de los vivos. En muchas de las mastabas aparecen, por tanto, escenas relativas al empleo que su dueño había desempeñado en vida.

Entre la pirámide de Onos y el recinto funerario de Tosortro se alzan una serie de mastabas de la Dinastía V, algunas de miembros de la familia de Onos, entre las que destaca la Mastaba de la Princesa Idut por sus escenas náuticas y el hipogeo de Irukaptah, jefe del matadero real, conocido también como "Tumba de los Carniceros" por sus escenas evocadoras del oficio.

Al norte de la Pirámide de Ótoes se encuentra un importante conjunto de mastabas de la Dinastía VI, entre las que descuella la compleja Mastaba de Mereruka, de 40 metros de largo por 24 de ancho; cuenta con treinta y dos estancias, muchas de ellas decoradas con escenas de la vida cotidiana: caza, pesca, cosecha, etc. Un poco más allá se encuentra la Mastaba de Anjmahor, llamada "Tumba de los Médicos", con escenas relativas a la profesión médica, entre ellas una operación de circuncisión.

Al oeste del recinto funerario de Tosortro se halla la Mastaba de Ajuthotep y de su hijo Ptahhotep (Dinastía V). Su decoración muestra escenas de preparación y transporte de ofrendas, y de fiesta, entre otras. En una de ellas, el jefe de los artistas Anjenptah, autor de la decoración de la mastaba, es representado sentado y bebiendo, siendo el primer autor de obra y nombre conocidos.

Al norte de esta mastaba y bastante cerca del Serapeo se encuentra la Mastaba de Ti, gran personaje de la corte menfita hacia finales de la Dinastía V. Su mastaba, una de las más grandes de Saqqara, organizada en torno a un gran patio porticado al que se accede desde la puerta de entrada también porticada y que da paso a la capilla por un largo y estrecho corredor, se halla decorada con unos bajorrelieves considerados una de las mejores obras del arte del Imperio Antiguo. Las escenas que decoran la mastaba constituyen una excelente forma de documentación sobre la vida cotidiana de los egipcios de su época: trabajos agrícolas, caza y pesca, etc.

Los sectores al norte de Saqqara: Guiza

El sector de la necrópolis situado al norte de Saqqara recibe el nombre de Abusir. En

él sobresale el templo solar erigido por Usérqueres, el más antiguo de los templos solares de la Dinastía V, y carente de decoración.

Al sur de esta construcción se encuentran las pirámides de Abusir, todas de la Dinastía V. La más antigua, la de Sahure, de 79 metros de lado, forma parte de un complejo funerario admirable tanto por su estructura como por su decoración, y considerado paradigmático de la arquitectura funeraria de la Dinastía V. El complejo consta de un templo del valle, sito en plena zona de cultivos, del que parte una vía cubierta ascendente de 230 metros de longitud, que llega hasta el templo funerario del monarca, adosado a su propia pirámide.

Junto al templo se halla una pirámide secundaria, siendo todo este conjunto rodeado por un alto muro. El complejo funerario está construido con piedra local y de la vecina cantera de Tura, además de granito rojo de Asuán y de basalto negro.

El Templo Funerario de Sahure posee interesante decoración en relieve, destacando la representación de una flota que regresa de una expedición a Asia. Las otras dos pirámides de Abusir pertenecen a Neférqueres y Niuserre. La de Neférqueres, de 105 metros de lado, es la mayor de las pirámides de la Dinastía V, y la parte inferior de su complejo funerario, jamás concluido, fue ulteriormente reutilizada por Niuserre, cuya pirámide tiene 81 metros de lado.

Finalmente, cabe destacar la existencia de los restos de una cuarta pirámide inacabada, en Abusir, atribuida a Neferefre, de 65 metros de lado.

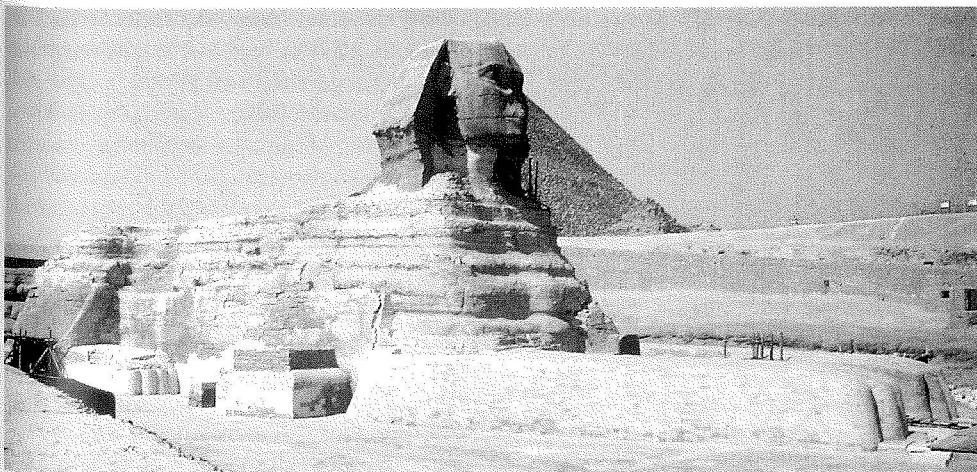
Inmediatamente al norte de Abusir se halla el sector de Abu Gorab, donde se encuentra el templo solar construido por

Niuserre. Este templo, en el centro de cuyo patio hay un bello altar heliopolitano de alabastro, es el mejor conservado de este tipo de edificaciones características de la Dinastía V, y ya ha sido descrito con anterioridad.

En Zauiyet el Aryan, al norte de Abusir, se localizan los restos de dos pirámides inacabadas. La más antigua, de 79 metros de lado, había de ser una pirámide escalonada, y fue iniciada probablemente por Jaba, de la Dinastía III. La más moderna, apenas iniciada, y atribuida a Hordyedef, faraón de la Dinastía IV sucesor de Quefrén, habría tenido dimensiones similares a las pirámides de Quéope y Quefrén si hubiera sido concluida.

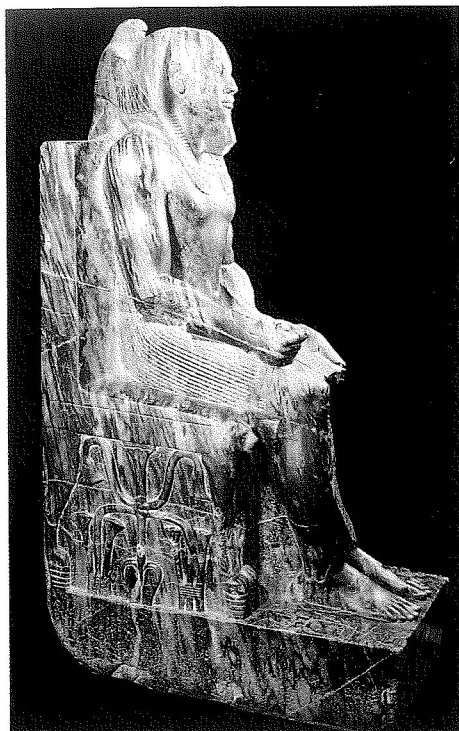
El sector de Guiza, el más importante de toda la necrópolis menfita junto al de Saqqara, se encuentra al norte del emplazamiento de la antigua Menfis, en un altiplano desértico que domina actualmente el gran núcleo urbano, vecino de El Cairo, que le da nombre.

Al norte del sector de Guiza se alza la Gran Pirámide, la mayor y más antigua de las pirámides perfectas. Mandada erigir por Quéope, segundo faraón de la Dinastía IV, sus lados están orientados a los cuatro puntos cardinales. De 230 metros de base y 146 de altura (de los que se han perdido los nueve superiores), se calcula que está integrada por más de dos millones de bloques de piedra de unas dos toneladas y media cada uno, y hubo de ser concluida en un periodo de veintitrés años, que es la duración que se atribuye al reinado de Quéope. La masa, construida con piedra local, estaba recubierta de piedra caliza procedente de las canteras de Tura, pero este revestimiento fue arrancado durante la Edad Media y sirvió para construir las casas de El Cairo.



242. Vista de la *Esfinge de Guiza*, en primer plano, con las pirámides de Quefrén y Micerino al fondo (Imperio Antiguo, Dinastía IV).

243. *Estatua de Quefrén sedente* (Imperio Antiguo, Dinastía IV). Diorita. Museo Egipcio, El Cairo. La figura destaca tanto por su perfección como por el rostro impenetrable del faraón.



Inicialmente fue construida una cámara sepulcral subterránea, pero más tarde se cambió de idea, construyéndose sucesivamente dos cámaras funerarias superpuestas en el cuerpo mismo de la pirámide. De estas cámaras fue la superior la usada definitivamente. Para acceder a ella se construyó la Gran Galería, muy espaciosa y de gran altura, que es por sí sola una maravilla arquitectónica. La Gran Pirámide fue violada ya en la Antigüedad, y actualmente se penetra en ella por un pasadizo abierto en la Edad Media. En la cámara funeraria sólo subsiste el vacío sarcófago de piedra del rey.

En torno a la Gran Pirámide existen varios pozos donde han sido descubiertos sendos barcos funerarios de grandes dimensiones. En la cara este de la pirámide se halla el templo funerario, de estructura aún relativamente sencilla, que conecta con el valle por una vía cuyas paredes estaban decoradas. También al este de la pirámide existen tres pirámides subsidiarias, pertenecientes a las esposas de Quéope, y tanto al este como al oeste se extienden dos grandes "campos" de mastabas, destacables por su notable urbanismo, inspirado sin duda en las casas de los vivos, que pertenecen a los familiares y a los altos funcionarios de época del rey. Entre estas tumbas hay que destacar la de la reina Hetepheres, madre de Quéope, que fue hallada intacta cerca

del templo funerario de su hijo y que carecía de superestructura.

Al suroeste de la Pirámide de Quéope se encuentra la Segunda Pirámide de Guiza, perteneciente a su hijo Quefrén [243]. De proporciones semejantes a la de su padre, puesto que mide 214 metros de lado por 143,5 de altura, es la única que ha conservado su revestimiento de piedra caliza en la parte superior. Esta pirámide no parece poseer más que una cámara funeraria, situada en la base misma. Junto a la cara este de la Pirámide de Quefrén se encuentra el templo funerario, de estructura más complicada que el de Quéope, que comunica por una vía con el templo del valle. Junto al templo del valle se halla la Esfinge de Guiza [242], que, colocada al lado de su vía de acceso tal como en épocas posteriores sucederá con las avenidas de esfinges, parece estar ya vigilando el templo funerario de Quefrén. Esta pirámide posee una pirámide subsidiaria al sur, y numerosas tumbas y mastabas se extienden a los lados de la vía de acceso al templo funerario.

Al suroeste de la Pirámide de Quefrén se encuentra la Tercera Pirámide de Guiza, perteneciente a su hijo Micerino [244]. Con sus 105 metros de lado de la base y sus 65,5 de altura es la menor de las tres, si bien su técnica constructiva y equilibrio de las pendientes de sus caras es semejante al de las otras dos. Posee dos cámaras funerarias, ambas subterráneas. Al sur de la Pirámide de Micerino se encuentran tres pirámides subsidiarias, y al este el templo funerario, conectado por una vía con el templo del valle. Éste tuvo que ser concluido de adobe, seguramente debido a la muerte prematura del rey.

Es notable señalar que la Pirámide de Micerino no sólo fue visitada en época saíta, sino que también su ajuar funerario fue restaurado: habiendo constatado probablemente los saítas que la pirámide había sido violada, colocaron los restos más o menos probables de Micerino en un sarcófago nuevo de madera, el cual a su vez fue depositado en un sarcófago de piedra rectangular tal vez originario.

En los alrededores del templo del valle de Micerino, y al sur de la vía que lo une al templo funerario de la pirámide se hallan, asimismo, numerosas tumbas, muchas de ellas excavadas en la roca.

El sector más septentrional de la necrópolis menfita, al norte de Guiza, es el que

recibe el nombre de Abu Roash. Aquí se encuentran los restos de la pirámide inacabada de Didufri, rey de la Dinastía IV sucesor de Quéope. La pirámide tiene 105 metros de lado, y junto a ella se encuentra una pirámide secundaria. En Abu Roash se ha localizado también una necrópolis privada de comienzos del periodo tinita.

Los sectores al sur de Saqqara

En el sector de la necrópolis menfita que se encuentra al sur de Saqqara y que recibe el moderno nombre de Dahshur se localizan esencialmente dos pirámides de Esnofru, fundador de la Dinastía IV. Una de ellas, la Pirámide Romboidal, de 184 metros de lado, cuyas paredes en su mitad inferior poseen una inclinación de $54^{\circ} 27' 44''$ y en su mitad superior de $43^{\circ} 22'$, mide 105 metros de altura. El hecho de que esta pirámide posea dos accesos y dos cámaras funerarias distintos han permitido formular la hipótesis de que este curioso monumento fue concebido desde un principio como dos pirámides metidas una dentro de otra. Junto a la Pirámide Romboidal se halla una pirámide subsidiaria.

La otra pirámide de Esnofru en Dahshur es la Pirámide Roja, de 220 metros de lado y 104 de altura; se caracteriza por la escasa inclinación de sus paredes.

Al sur de Dahshur sólo queda la Pirámide de Meidum datada del Imperio Antiguo. No obstante, Meidum no pertenece ya a la necrópolis menfita.

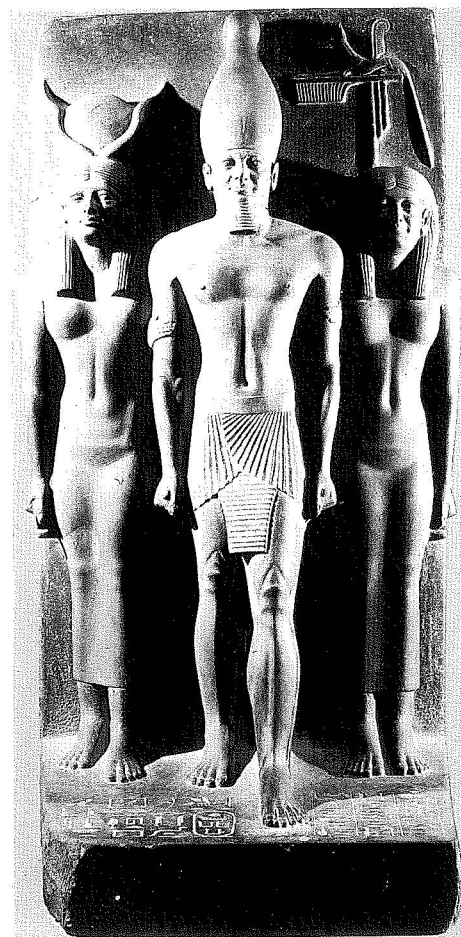
Monumentos de otros lugares de Egipto

El dios originario de Abido era el dios chacal Jentamentiu, que era una divinidad funeraria. Pero ya en tiempos predinásticos se le yuxtapuso Osiris: en efecto, cuando Set desmembró el cadáver de Osiris en catorce partes, la cabeza fue a parar a Abido. Así, la ciudad poseía la más importante de las tumbas de Osiris, y sabemos que más adelante se celebrarían en ella los Misterios de Osiris. Sea como sea, tanto la ciudad como el Templo de Jentamentiu son bien conocidos durante el Imperio Antiguo. Ahora bien, Abido destaca desde el primer momento por su importancia funeraria: en ella han sido identificadas las tumbas del sur de todos los reyes de la Dinastía I, así como las imponentes mastabas de Peribsen

y de Jasejemuy, los dos últimos reyes de la Dinastía II. Pero la primitiva necrópolis de Abido contiene otras tumbas, pertenecientes a altos personajes de la corte tinita, así como tal vez a los últimos soberanos predinásticos del Alto Egipto.

Cerca de Abido, tal vez en la moderna Guirga, se encontraba Tinis, la ciudad de donde eran originarios los reyes de las dos primeras dinastías.

El monumento más conspicuo de Meidum es la llamada "Falsa Pirámide", iniciada como pirámide escalonada, tal vez para servir de sepultura a Huni, último soberano de la Dinastía III. En todo caso, es muy probable que su sucesor Esnofru, fundador de la IV, intentara convertirla en pirámide perfecta; no obstante, la pirámide se derrumbó ya en la Antigüedad. La Falsa Pirámide de Meidum posee el más antiguo complejo piramidal conocido, del tipo que será clásico a partir de la Dinastía IV, y está rodeada por una importante necrópolis de mastabas. Tiene 147 metros de lado y posee una pirámide secundaria.



244. Tríada de Micerino (Imperio Antiguo, Dinastía IV). Museo Egipcio, El Cairo. En este grupo escultórico se evidencia la perfección alcanzada en el modelado del cuerpo humano.

4. EL ARTE DEL IMPERIO MEDIO

El arte del Primer Periodo Intermedio

Desde cualquier punto de vista que se aborde la cuestión, es obvio que el Primer Periodo Intermedio debe ser considerado una fase de transición entre el arte del Imperio Antiguo y el del Imperio Medio. En arquitectura se registra un empobrecimiento general; así, las tumbas de los dignatarios heracleopolitanos son pequeños monumentos de adobe, raramente de piedra, de planta rectangular y adosados los unos a los otros según una planificación preestablecida. El sarcófago con el cuerpo momificado y el ajuar funerario es colocado dentro mismo de estos pequeños monumentos rectangulares. También se hacían enterrar en el desierto, en la necrópolis de Sedment, dentro de pequeños hipogeos a los que se accedía por un pozo vertical, siguiendo una tradición que venía del Imperio Antiguo.

Los reyes, por su parte, se hacían enterrar en pequeñas pirámides erigidas según la técnica del final del Imperio Antiguo y decoradas con los *Textos de las Pirámides*. Los nobles del Alto Egipto, en cambio, se hacían erigir grandes y complejos hipogeos agrupados en las paredes rocosas de las

montañas que dominaban sus lugares de residencia, ubicados en las principales ciudades del valle del Nilo.

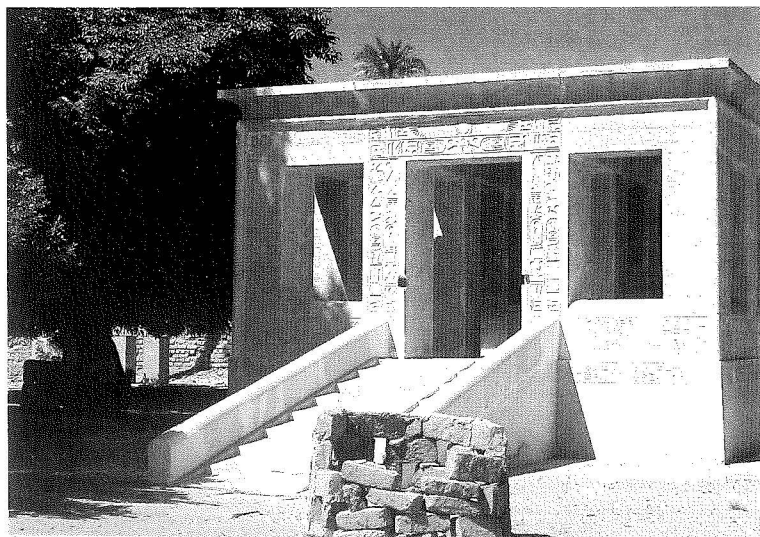
La técnica del relieve retrocedió durante el Primer Periodo Intermedio, hasta ser sustituida casi totalmente por modelos y figuras exentas, primero de piedra y después de madera, en el Alto Egipto. En cambio, en la capital del norte, Heracleópolis, a donde se dirigieron los artesanos de la escuela de Menfis del Imperio Antiguo para decorar las tumbas de los dignatarios de la Dinastía IX/X, hallamos en los monumentos funerarios de piedra de algunos de ellos relieves policromos comparables por su temática y calidad artística a sus predecesores menfitas, asegurándose así la supervivencia de su técnica [246]. En este periodo aparece y se difunde el uso de sarcófagos, no de piedra como en el Imperio Antiguo, sino de madera, dobles y rectangulares, los cuales serán típicos durante el Imperio Medio. En su exterior, junto a los dos ojos de Horo, se reproducía una puerta y se inscribía una línea de jeroglíficos. En el interior se representaban unos frisos de objetos que se suponía que el difunto necesitaría en el Más Allá. Muros decorados con idénticos frisos de objetos poseen algunas sepulturas de piedra de la necrópolis heracleopolitana.

En escultura, hay que señalar la proliferación de la estatuaria de madera que rápidamente sustituyó a las figuras de sirvientes de piedra de pequeño tamaño del Imperio Antiguo, e incluso a los relieves de esta misma época, debido a su menor coste. Estas figuras de madera, típicas también del Imperio Medio, son por lo general muy expresivas aunque muy toscas [247].

La arquitectura del Imperio Medio

A pesar de saber de la gran labor constructiva desarrollada por los faraones de esta época y en especial los de la Dinastía XII,

245. Capilla blanca de Sesostri I, del Templo de Amón-Re, Karnak, Tebas (Imperio Medio, Dinastía XII). Decorada con delicados jeroglíficos policromos.



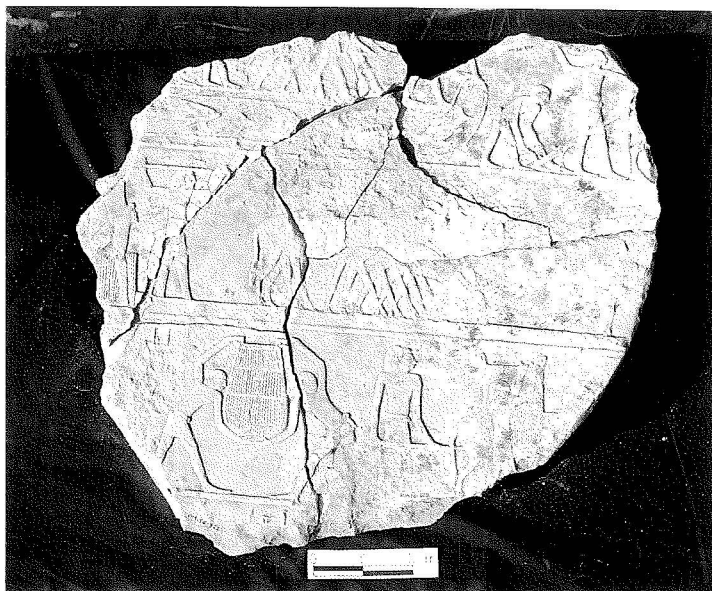
tanto en el Alto como en el Bajo Egipto, muy pocos son los templos que han conservado estructuras significativas que daten del Imperio Medio. Esta actividad, constatada por la existencia de trabajos edilicios datados en esta época en gran número de templos y santuarios egipcios, documenta probablemente los primeros trabajos para sustituir la primitiva arquitectura de barro y materiales perecederos por arquitectura en piedra.

Entre los edificios religiosos del Imperio Medio de los que se ha conservado su estructura hay que destacar el Templo de Medinet Madi en El Fayum, consagrado a la diosa Renenutet, protectora de las cosechas, y al dios Sobek, patrón del oasis. Este templo erigido por Amenemes III y Amenemes IV despunta por su pureza de líneas y por la sencillez de su planta, en la que una sala hipóstila da acceso a tres capillas.

Sobre todo, debemos recordar la llamada "Capilla Blanca" de Sesostris en Karnak [245], que debía erigirse dentro del recinto del Templo de Amón en Karnak, Tebas; desmontada durante el Imperio Nuevo, sus bloques han sido hallados en época reciente en los cimientos de un pylon de Amenhotep III. Construida con bloques de piedra caliza blanca muy fina, esta capilla está formada por un zócalo cuadrangular elevado al que se accede por dos escalinatas situadas en costados opuestos y sobre el que se alzan dieciséis pilastras que sostienen los arquivoltas y el tejado de forma de terraza. Toda la capilla está decorada con delicados jeroglíficos policromos de perfecta ejecución.



247. Portadoras de ofrendas (Imperio Medio). Madera pintada. Museo Egipcio, El Cairo. Muestra de una escena del discurrir diario de los antiguos egipcios.



246. Fragmentos de la decoración de la Tumba del tesorero Sehu (Primer Periodo Intermedio). Almacén de la Organización Egipcia de Antigüedades, Ehnasia el-Medina.

Entre 1985 y 1986 la Misión Arqueológica Española descubrió en Heracleópolis Magna, capital de Egipto durante la Dinastía IX/X, cerca de cien fragmentos decorados de piedra caliza, pertenecientes a la tumba destruida de Sehu. Este personaje de la corte heracleopolitana ostentó, entre otros cargos, los de canciller, tesorero e ingeniero real, y la monumentalidad presumible de su tumba estaba pues en consonancia con la importancia de los cargos de su propietario. La tumba fue indudablemente destruida y sus fragmentos dispersados cuando se produjo la caída de Heracleópolis en poder del ejército tebano hacia el año 2040 a.C., y por esta razón no ha podido ser reconstruida enteramente, pero las partes recuperadas nos han permitido hacernos una idea de su riqueza decorativa, integrada por inscripciones jeroglíficas, representaciones del difunto y escenas de portadores de ofrendas, así como de la vida cotidiana.

Hasta hace pocos años se creía que la técnica del relieve había retrocedido durante el Primer Periodo Intermedio, hasta ser sustituida casi totalmente por modelos y figuras exentas, primero de piedra y después de madera. Actualmente, y gracias sobre todo a la Tumba de Sehu, sabemos que esto fue así en el Alto Egipto, donde todas las manifestaciones artísticas adquirieron un aire tosco y provincial, incluidas las pinturas al fresco que decoran el interior de las tumbas de los nobles. Pero no en la capital del norte, Heracleópolis, adonde se trasladaron los artesanos de la prodigiosa escuela de Menfis del Imperio Antiguo para decorar las tumbas de los dignatarios de la Dinastía IX/X. En efecto, los relieves policromos que encontramos en los monumentos funerarios de piedra de algunos de ellos nada tienen que envidiar por su temática y calidad artística a sus precursores menfitas. Con ello queda demostrado que Heracleópolis se convirtió en el refugio de muchos de estos artistas de la escuela menfita durante los difíciles tiempos del Primer Periodo Intermedio.

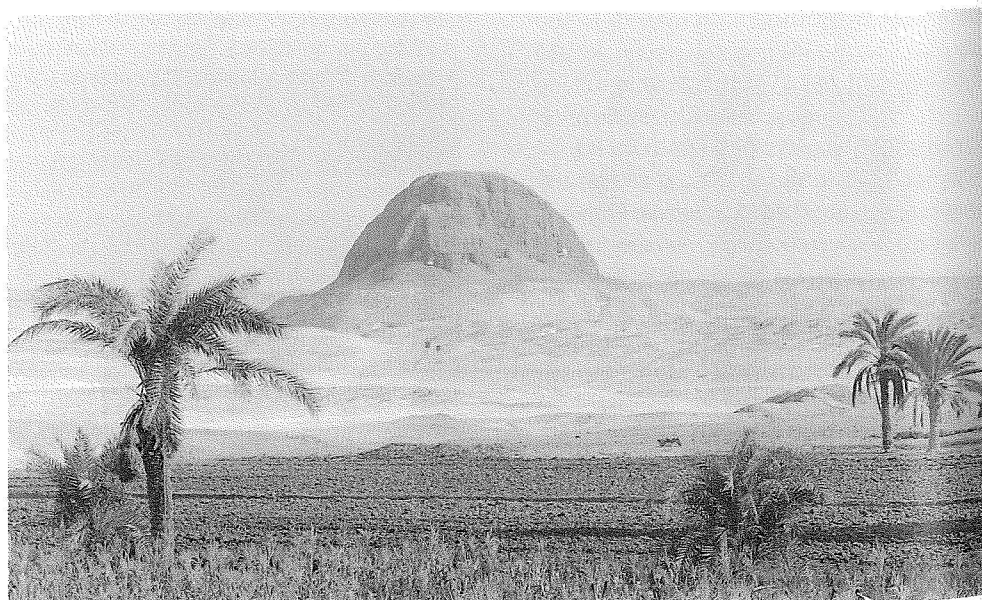
El más remarcable ejemplo de arquitectura funeraria nos lo ofrece el Templo-tumba de Mentuhotep en Deir el-Bahari, en la orilla oeste de Tebas. El templo estaba constituido básicamente por dos terrazas superpuestas y sostenidas por pilastras, siendo posible que sobre la segunda terraza se erigiese una pirámide. Tras las terrazas, al pie ya del acantilado de Deir el-Bahari y excavados en la roca, se encuentran un patio porticado y una sala hipóstila. Aquí se halla la tumba del rey, la zona destinada al culto real con un santuario y un altar, y también las tumbas y capillas de los miembros femeninos de la familia real enterrados con Mentuhotep II. Frente a las terrazas hay un amplio patio en el que se abre un cenotafio del rey, al que llegaba una calzada procedente del templo del valle.

Las tumbas y complejos funerarios de los reyes de la Dinastía XII se hallan todos en la zona comprendida entre Saqqara y El Fayum, y enlazan con las concepciones arquitectónicas menfitas de la Dinastía VI, si bien buscando sistemas constructivos más económicos. Así, Amenemes I se hizo erigir una pirámide en Lisht de 84 metros de lado por 70 de alto, hecha de piedra y similar en tamaño a las pirámides de la Dinastía VI. La Pirámide de Sesostri I se halla también en Lisht, al sur de la de su padre. De 105 metros de lado y 60 de alto, emplea una técnica constructiva menos costosa. Junto a ella se hallaron diez estatuas del faraón ocultas en una fosa.

Amenemes II se construyó una pirámide en Dahshur [248], al norte de Lisht, cerca de Saqqara. Similar por su técnica constructiva a la de Sesostri I, está muy mal conservada. Sesostri II erigió su pirámide en Illahun, en la entrada misma del oasis de El Fayum. Esta pirámide de 107 metros de lado y 48 de altura fue elevada aprovechando una eminencia natural rocosa, siendo el macizo de la pirámide hecho de adobes y el conjunto revestido de piedra caliza de Tura.

La Pirámide de Sesostri III se encuentra en Dahshur. De 105 metros de lado, fue construida con la misma técnica que su padre. En Dahshur también está el cenotafio de Amenemes III, llamado "la Pirámide Negra", de 102 metros de lado. La tumba de este faraón se encuentra en el oasis del Fayum, en Hawara, y mide 100 metros de lado. Junto a ésta se hallan los restos del imponente templo funerario de Amenemes III, el "Laberinto" de Heródoto, de unos 600 m² de extensión.

En cuanto a las tumbas de personajes importantes, cabe resaltar la creciente imposición de las tumbas hipogeas, que desplazaron a los otros tipos de tumbas, en especial las de tipo mastaba. Los hipogeos de las grandes familias aristocráticas del Alto Egipto, al principio de gran tamaño y con complejos elementos decorativos, se fueron haciendo cada vez más pequeños a lo largo de la Dinastía XII. Asimismo es notable la pervivencia de otros tipos constructivos de tumbas privadas, como las pirámides de pequeñas dimensiones.



248. Pirámide de Sesostri II, Illahun (Imperio Medio, Dinastía XII). Elevada aprovechando una prominencia natural rocosa, la pirámide fue construida con adobes y revestida de piedra caliza.

También hay que señalar la gran importancia y cualidad de la arquitectura militar durante el Imperio Medio: enormes fortalezas hechas de adobes, con torres, almenas y rodeadas de fosos, fueron erigidas en Nubia, en especial en Semna en la Segunda Catarata, siendo probable que algunas fortificaciones conocidas en el mismo Egipto, como la muralla de Heracleópolis, daten de esta época.

La arquitectura civil nos es conocida sobre todo por los modelos de madera y de barro cocido, así como por ciertas descripciones literarias. Así, sabemos que las casas de las ciudades tenían dos pisos, hallándose en el piso de arriba las habitaciones y en el de abajo los almacenes de provisiones. En cambio, las casas de campo podían alcanzar una cierta complejidad debido a las instalaciones agrícolas y ganaderas.

Mayor conocimiento tenemos de la localidad de Kahun, ciudad de los obreros de Sesostri III, erigida cerca de Illahun. Kahun era una ciudad casi cuadrada de 350 por 400 metros de lado, rodeada por una muralla de adobe con dos puertas. Las casas se distribuían en dos barrios: en el occidental eran más grandes y pertenecían a los funcionarios; en el oriental vivían los obreros, cuyas casas tenían como máximo tres habitaciones. La ciudad poseía además un templo dedicado a Anubis, situado hacia el sur. La excavación de Kahun nos ha proporcionado una rica documentación papirológica, habiéndose hallado numerosos documentos administrativos, textos literarios, médicos, etc.

La escultura

Las diferentes características de las esculturas procedentes del norte y del sur a comienzos del Imperio Medio han permitido hablar de dos escuelas escultóricas: la escuela del norte, tradicionalista e idealista, descendiente directa de la escuela artística de Menfis del Imperio Antiguo, de la que tenemos pruebas de que logró sobrevivir durante el Primer Periodo Intermedio; y la escuela del sur, tosca y realista, heredera del arte provincial surgido en el Alto Egipto al servicio de las familias aristocráticas del Primer Periodo Intermedio. Ambas escuelas se unieron en el Imperio Medio.

De la Dinastía XI hay que destacar, sobre todo, la estatua de *Mentuhotep sedente* en



249. Retrato de Sesostri III anciano (Imperio Medio).
Museo del Louvre, París.

Con Sesostri III se abre un nuevo capítulo de la escultura real egipcia. De este soberano, en efecto, poseemos una numerosa serie de retratos en los que es representado siempre con expresión atormentada, en ocasiones aún joven y en ocasiones ya viejo. Esta serie de esculturas procedentes de Medamud son totalmente inauditas y carecen por completo de precedentes. Esta tendencia expresiva será continuada en cierta manera por las esculturas representando a Amenemes III, tras cuyo reinado asistimos a una cierta decadencia que se mantuvo ya durante todo el Segundo Periodo Intermedio.

Puede decirse, pues, que el pesimismo invadió la escultura real durante la Dinastía XII, puesto que a los patéticos retratos de Sesostri III y de Amenemes III aún pueden añadirse ciertos retratos de Amenemes II. A este fenómeno se le han dado diversas explicaciones, que van desde el aspecto religioso —el *ka*, es decir, el “doble” del rey necesitaría poderse reconocer en el Más Allá en las diversas edades del soberano en vida— hasta el político —la humanidad del rey para con sus súbditos quedaría puesta de manifiesto con la expresión de su sufrimiento por las penalidades del pueblo—.

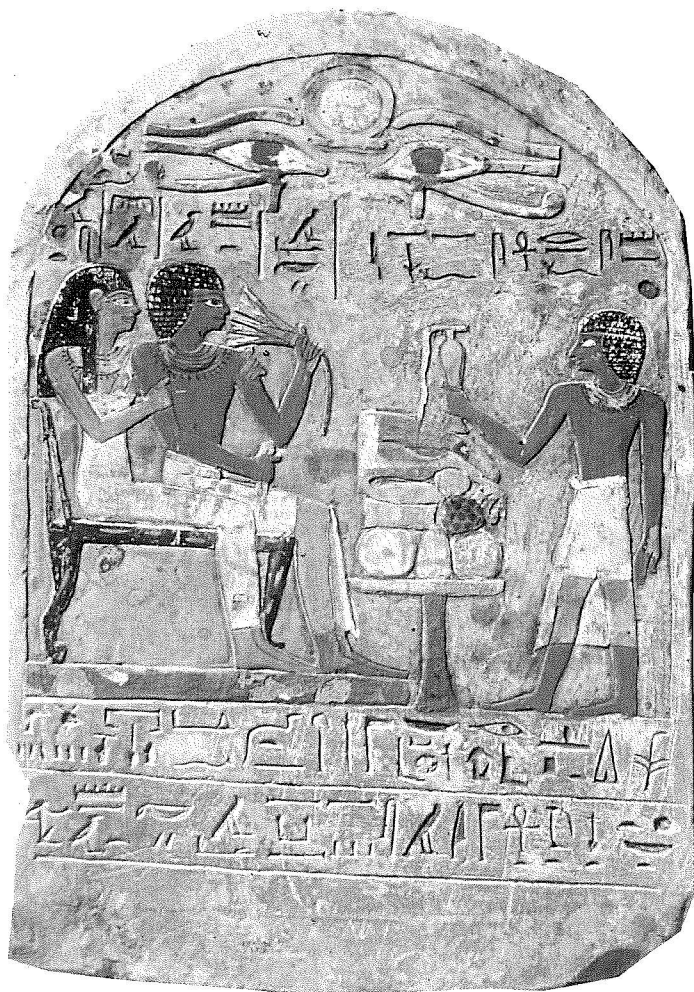
De todos modos, parece seguro que el pesimismo en el arte del Imperio Medio debe ponerse también en relación con el pesimismo manifestado por la literatura de esta misma época. Así, tenemos las *Enseñanzas de Amenemes I para su hijo Sesostri I*, obra de marcado carácter político; el *Diálogo del desengañado*, también conocido como el *Misántropo*, diálogo entre el “yo” y el *bai*, o sea, el alma; las *Lamentaciones* de Jajepreseneb, retórica descripción de los males del país; o el célebre *Canto del Arpista*, así llamado por ser atribuido al arpista ciego que actuaba en las fiestas.

Parece, pues, que el pesimismo se ha generalizado durante la Dinastía XII, y los retratos de Sesostri III constituyen su máxima expresión plástica.

su trono, procedente de Deir el-Bahari, típico ejemplo de la escuela meridional, con sus evidentes rasgos de tosquedad, severidad y dureza. En cambio, las diez estatuas de Sesostris halladas en Lisht son mucho más humanas y técnicamente perfectas, siendo consideradas como un primer ejemplo de la escultura clásica del Imperio Medio.

Con Sesostris III se abre un nuevo capítulo de la escultura real egipcia. De este soberano poseemos una amplia serie de retratos [249, 251], originarios de Medamud, en los que aparece con expresión atormentada, en ocasiones aún joven y en ocasiones ya viejo. Esta tendencia expresiva será continuada por las esculturas representando a Amenemes III, tras cuyo reinado asistimos a una cierta decadencia que se mantiene durante todo el Segundo Periodo Intermedio, época en que los reyes prefirieron usurpar las estatuas de sus predecesores del Imperio Medio. No obstante, algu-

250. *Estela funeraria de Maki-Mentu* (Imperio Medio). Museo Egipcio, Turín. Excelente testimonio de la emergencia de una nueva clase media a lo largo y ancho de Egipto.



nos raros ejemplos de estatuaria real prueban que ciertos escultores mantuvieron la técnica en esta oscura época.

Finalmente, hay que señalar con respecto a la escultura real la aparición de las primeras estatuas colosales del arte egipcio, ya desde principios del Imperio Medio.

La escultura privada se caracteriza, desde el primer momento, por su realismo y delicadeza. A mediados de la Dinastía XII, se impone la moda de representar ciertos defectos físicos que afean la figura humana pero que confieren realismo a su representación: nos referimos a la delgadez y, sobre todo, a la obesidad. Estos rasgos contribuyeron a alejar decisivamente las características de la escultura privada de la real en el Imperio Medio.

El bajorrelieve, la pintura y las artes menores

La técnica del bajorrelieve policromo se difundió rápidamente por el Alto Egipto desde la Dinastía XI, como prueban los bajorrelieves del Templo de Tod. Durante la Dinastía XII son numerosísimos los relieves técnicamente perfectos hallados por toda la geografía egipcia: Karnak, Coptos, Lisht, Medamud, etc. Sin embargo, la técnica del bajorrelieve sufrió una clara decadencia durante el Segundo Periodo Intermedio, como evidencian los relieves del Templo de Medamud, de época de la Dinastía XIII, desafortunadas imitaciones de otros relieves del mismo templo de época de Sesostris III.

Del bajorrelieve civil hay que destacar, en primer lugar, la abundancia de estelas de pequeño tamaño, muchas procedentes del Santuario de Osiris en Abido. De gran variedad tipológica (desde el bajorrelieve policromo de mediocre calidad hasta la escultura de bulto redondo), estas estelas constituyen un excelente testimonio de la emergencia de una nueva clase media a lo largo y ancho de Egipto [250].

La técnica del bajorrelieve fue adoptada para decorar las paredes de las tumbas de personajes importantes, siendo de destacar la aparición de representaciones humorísticas junto a las tradicionales escenas de la vida cotidiana, como por ejemplo en los relieves de los gordos y los flacos de una tumba de Meir. En estas tumbas se generaliza el empleo de pintura: son especial-



251. Estatua sedente del faraón Sesotris III joven, con expresión atormentada (Imperio Medio, Dinastía XII). Granito negro. Museo del Louvre, París.

mente remarcables los frescos de las tumbas de Beni Hasan, que en su temática incorporan a los motivos tradicionales las escenas de lucha individual y otras de carácter bélico que debían ser del agrado de la familia aristocrática que las encargó.

Estas pinturas de Beni Hasan nos muestran artesanos trabajando, así como los objetos que salían de sus manos. El Imperio Medio se caracteriza, en efecto, por la gran calidad y variedad de algunos objetos artesanales, como espejos y cuchillos. La joyería alcanza asimismo nuevas cotas de perfección con todo tipo de collares, coronas y diademas. Hay que resaltar especialmente los pectorales, como el de Sesotris III hallado en Dahshur, hecho de oro, cornalina y lapislázuli, con la representación alegórica del rey-esfinge venciendo a los enemigos libios y asiáticos.

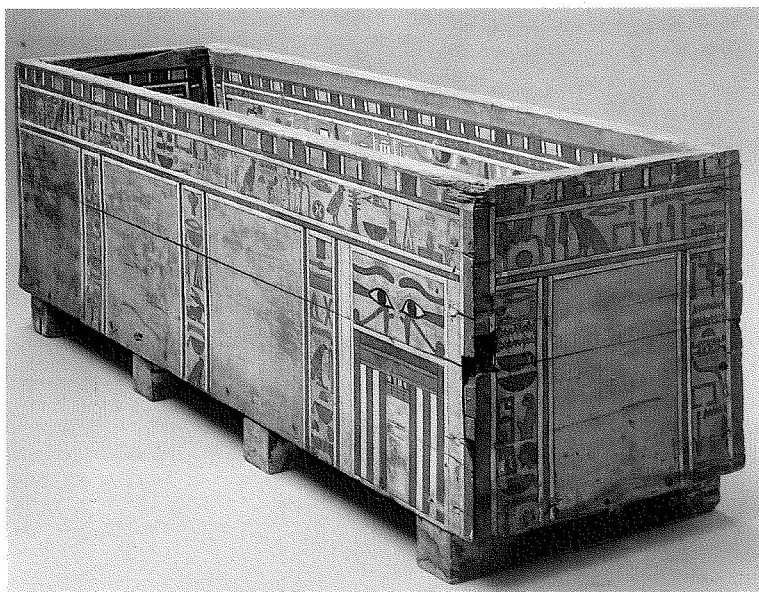
Durante el Imperio Medio reaparecieron los sarcófagos de piedra, aunque aún dominaban los de madera, rectangulares, mostrando muchos de ellos los importantes *Textos de los Sarcófagos* [252]. A fina-

les de la Dinastía XII aparecieron, por primera vez, los sarcófagos momiformes de madera estucada, que serán típicos en el Imperio Nuevo. También hay que señalar la gran importancia de la elaboración de escarabeos, amuletos que reproducen la imagen simbólica del dios Jepri, el sol naciente, destinado a alcanzar una gran popularidad que llegará hasta la Baja Época.

Conclusiones sobre el arte del Imperio Medio

Las breves páginas precedentes posiblemente nos hayan causado una sensación de decepción para un periodo considerado como clásico en el arte egipcio. Ciertamente, la documentación que nos ha llegado de él es más bien escasa. Sin embargo, lo poco que tenemos posee una gran calidad formal y denota una búsqueda de nuevas formas de expresión. Más aún, el arte del Imperio Medio se distribuye regularmente por toda la geografía egipcia, contrariamente a lo que sucedía con las manifestaciones artísticas del Imperio Antiguo, casi exclusivamente concentradas en la región de Menfis. Esta voluntad de reequilibrar el arte incluso geográficamente no es, sin duda, extraña al naciente clasicismo egipcio. Éste quedó, desde luego, en suspenso, durante el Segundo Periodo Intermedio. Pero una vez superado este paréntesis, el arte del Imperio Nuevo representa la digna eclosión de lo que apenas hemos visto apuntar en el Imperio Medio.

252. Sarcófago de Seni (Imperio Medio). Madera pintada. Museo Británico, Londres. Sarcófago de madera, rectangular, conteniendo los importantes *Textos de los Sarcófagos*.



5. LA ARQUITECTURA DEL IMPERIO NUEVO

La arquitectura religiosa

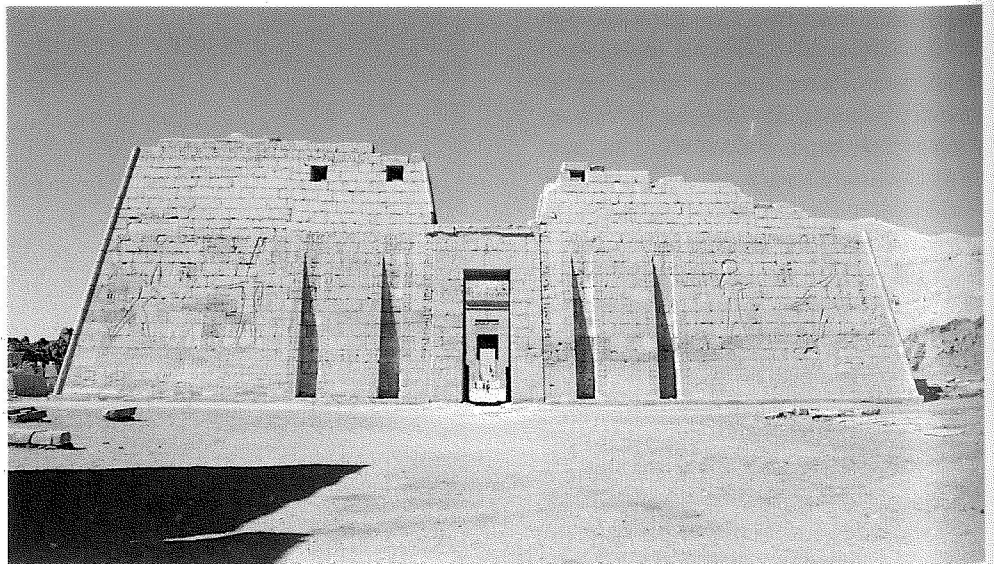
La época del Imperio Nuevo representa, desde el punto de vista arquitectónico, el momento de apogeo del arte egipcio. En efecto, la prosperidad económica propiciada, sobre todo, por la proyección imperialista exterior, facilitó el empleo de enormes recursos en la erección de monumentos.

Una gran parte de estos esfuerzos constructivos fue dedicada a la arquitectura religiosa, precisamente en testimonio de gratitud a los dioses por parte de los reyes a causa del favor que aquéllos les dispensaron. La arquitectura religiosa, tras las vacilaciones y cambios experimentados durante los Imperios Antiguo y Medio, tiende a estabilizarse para acabar adoptando un modelo de plano que se convierte en canónico a partir del reinado de Amenhotep III.

Para describirlo brevemente, podemos decir que, en principio, todo templo egipcio era precedido por una avenida de esfinges, llamada "Camino de Dios". Las esfinges lucen normalmente la cabeza del animal sagrado del dios propietario del templo. Esta avenida conduce al pilono del templo,

en el cual se abre la puerta flanqueada por dos obeliscos. Ante el pilono se erigen las estatuas colosales del rey que erigió el templo, por parejas simétricas, así como mástiles con estandartes divinos. A ambos lados de la puerta se alzan dos torres. La puerta da a un patio, porticado por los costados laterales y por el fondo. Éste da a una sala hipóstila, cuyo suelo está a un nivel superior que el del patio. Las columnas que sostienen el techo son papiroformes; las que están en la nave central, más alta que las laterales, tienen los capiteles abiertos ya que la mayor elevación de dicha nave permite la entrada de algo de luz; en cambio, los capiteles de las que sustentan las naves laterales están cerrados ya que quedan en penumbra. La sala hipóstila solía estar completada por algunas salas, como el santuario de la barca, donde se guardaba la barca sagrada en la que la estatua del dios era sacada en procesión.

Aquí acababa el templo abierto, accesible a las personas extrañas al culto: al patio porticado tenía acceso todo el pueblo, mientras que a la sala hipóstila tan solo algunos



253. Pilon del Templo funerario de Rameses III, Medinet Habu, Tebas oeste (Imperio Nuevo, Dinastía XX). Se trata del mayor pilono conservado de época faraónica.



altos personajes. La parte cerrada del templo, accesible sólo al personal ligado al culto, estaba formada por la capilla del dios, donde se hallaba su pequeña estatua dentro de un *naos*, además de sacristías, capillas de otros dioses, la cámara del tesoro, etc.

Los templos disponían aún de instalaciones como el lago sagrado, en el cual había surgido la isla primordial desde la que el dios había iniciado la creación; criptas, donde se podían ocultar imágenes; jardines, habitaciones para el clero, laboratorios, archivos-bibliotecas, etc.

La mayoría de templos alteraron, en algún modo, esta planta canónica, ya fuera por razones teológicas o meramente constructivas. No obstante, todos ellos conservaron siempre las tres partes principales: el patio porticado, la sala hipóstila y la capilla del dios.

Los reyes de la Dinastía XVIII han dejado trazas de su labor constructiva en numerosos templos tanto de Egipto como de Nubia: así en el Templo de Amón en Karnak [254] conservamos testimonios de construcciones de Amosis, Amenhotep I, Tutmosis I, Hatshepsut, Tutmosis III, Amenhotep II, Amenhotep III, Amenhotep IV y Harmais; en el Templo de Montu en Ermant edificaron Amosis, Hatshepsut, Tutmosis III y Amenhotep II como mínimo; y en los de Tod y Medamud existen restos de época de Tutmosis III y Amenhotep II. Especialmente importantes son el Templo de Luxor, debido a Amenhotep III, y la capilla rupestre excavada por Harmais en el Dyebel Silsila.

En el Egipto Medio es digno de mención el templo rupestre excavado por Hatshepsut, llamado en época griega *Speos Artemidos*, así como los restos del de Amenhotep III en Hermópolis Magna. En el Bajo Egipto cabe recordar las construcciones en el Templo de Ptah debidas a Tutmosis IV y Harmais, las del Templo de Heliópolis debidas a Amenhotep III, y en especial el inicio del Serapeo de Menfis en Saqqara por obra del propio Amenhotep III, necrópolis hipogeá donde eran enterrados los toros Apis.

Entre los templos erigidos en Nubia cabe recordar el de Buhen, el del Dyebel Barkal, con restos de Tutmosis III, y los de Wadi es-Sebua —rupestre—, Aniba, Kawa, Sesebi, Sedeinga y Soleb, debidos todos a Amenhotep III, el último de ellos consagrado al propio culto del rey como dios.

255. Patio peristilo de Rameses II en el Templo de Luxor (Imperio Nuevo, Dinastía XIX). En sus columnas aparecen escenas del faraón en presencia de varias divinidades.





256. Sala hipóstila del Templo de Amón en Karnak, Tebas (Imperio Nuevo).

El recinto del Gran Templo de Amón en Karnak consiste en un gran cuadrilátero de unos 360.000 metros cuadrados de superficie, rodeado por un muro de adobe. En su lado norte, y casi yuxtapuesto, el Templo de Amón tiene el recinto del Templo de Montu, y hacia el sur, a una distancia de unos 350 metros, el recinto del Templo de Mut, al que está unido por una avenida de esfinges. Más al sur, a unos tres kilómetros de distancia, se encuentra el Templo de Luxor, unido al gran Templo de Karnak por una segunda avenida de esfinges.

Aunque sabemos de la existencia de un templo dedicado a Amón en Tebas desde el Imperio Antiguo, los restos más antiguos que se han podido identificar datan del Imperio Medio. El Gran Templo de Amón en Karnak es, sobre todo, la obra de los faraones del Imperio Nuevo que de forma sucesiva lo fueron engrandeciendo como testimonio de gratitud por las victorias obtenidas en sus campañas militares, pero también como testimonio del omnímodo poder alcanzado por el clero de Amón.

La gran sala hipóstila ha sido considerada como uno de los más bellos espectáculos debidos a la mano del hombre que es posible ver sobre la faz de la tierra. Es un fantástico bosque de ciento treinta y cuatro columnas papi-riformes, de las cuales las ciento veintidós laterales tienen los capiteles cerrados, mientras que las doce de la nave central, una tercera parte más altas que las anteriores, los tienen abiertos. Sobre ellas, y sostenido por enormes arquitrabes, el techo alcanzaba los 23 metros de altura. La diferencia de altura de las columnas permitía que una tenue luz penetrara en la sala a través de dos hileras de ventanas dotadas de un enrejado de piedra. Se ha calculado que no menos de cincuenta personas cabrían en pie sobre la plataforma superior de los capiteles abiertos. La sala hipóstila de Karnak fue comenzada por Amenhotep III, quien erigió las doce columnas centrales, y continuada por Tutankhamón, Harmais, Setos I, Rameses II y Rameses IV, quienes acabaron la decoración de las columnas.

De los templos solares a cielo abierto que reaparecieron durante el periodo amarniense, semejantes a los del Imperio Antiguo aunque sin obeliscos, debemos destacar el de la propia Tell el-Amarna. Es de destacar asimismo la introducción en esta época de una nueva técnica constructiva, documentada en Karnak, a base de bloques de piedra de pequeño tamaño (los *talatat*), que permitía una construcción mucho más rápida.

Los reyes de las Dinastías XIX y XX prosiguieron en general las obras de sus predecesores, siendo de destacar de todos modos su progresivo colosalismo. Así, Setos I y Rameses II construyeron la sala hipóstila del Templo de Karnak [256], que con sus ciento treinta y cuatro columnas es la mayor de las existentes. Setos I es también el autor del mayor templo edificado en Abido [257, 259]. Y Rameses II, además de continuar el Templo de Luxor [255], es el autor de diversos templos rupestres en Nubia, entre los que destacan los dos de Abu Simbel, dedicados al propio rey [260, 261] y a la reina Nefertari.

Todos los templos poseen siempre un eje longitudinal y se organizan simétrica-

257. Relieve policromo del rey Setos I y la diosa Isis, en la parte interior del Templo de Setos I, Abido (Imperio Nuevo, Dinastía XIX).





258. Galería axial del Templo de Amón-Re, Karnak, Tebas (Imperio Nuevo). Puede apreciarse la disposición simétrica del templo a ambos lados de un eje longitudinal.

mente a ambos lados del mismo [258]. El lado sur de dicho eje se refiere al Alto Egipto y ostenta sus plantas heráldicas, mientras que el lado norte se refiere al Bajo Egipto. La orientación del templo se hace siempre con respecto al curso del Nilo en el punto más próximo del mismo al templo.

La arquitectura funeraria

A partir del reinado de Amenhotep I cambió probablemente la concepción de los complejos funerarios reales. Los reyes pasaron a ser enterrados en hipogeos excavados en la roca del Valle de los Reyes, mientras que el culto funerario empezó a quedar asegurado en los templos funerarios, físicamente separados de las tumbas propiamente dichas.

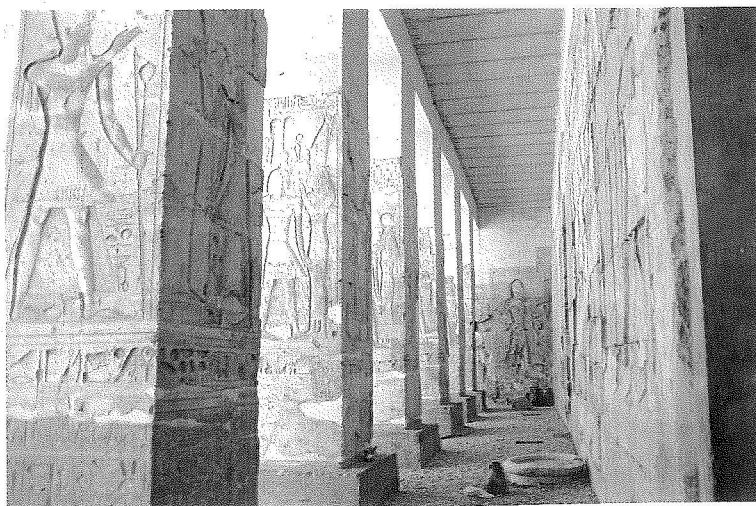
El templo funerario mejor conocido de la Dinastía XVIII es el de Hatshepsut en Deir el-Bahari, templo aterrazado construido por el arquitecto Senmut [263]. Del enorme templo funerario de Amenhotep III sólo son visibles actualmente las dos estatuas colosales que presidían su entrada, conocidas como los *Colosos de Memnón* desde época greco-romana [262]. También conocemos los templos funerarios de Setos I en Gurna, de Rameses II —el Rameseo [264]— y de Rameses III en Medinet-Habu, éste último prácticamente intacto [253].

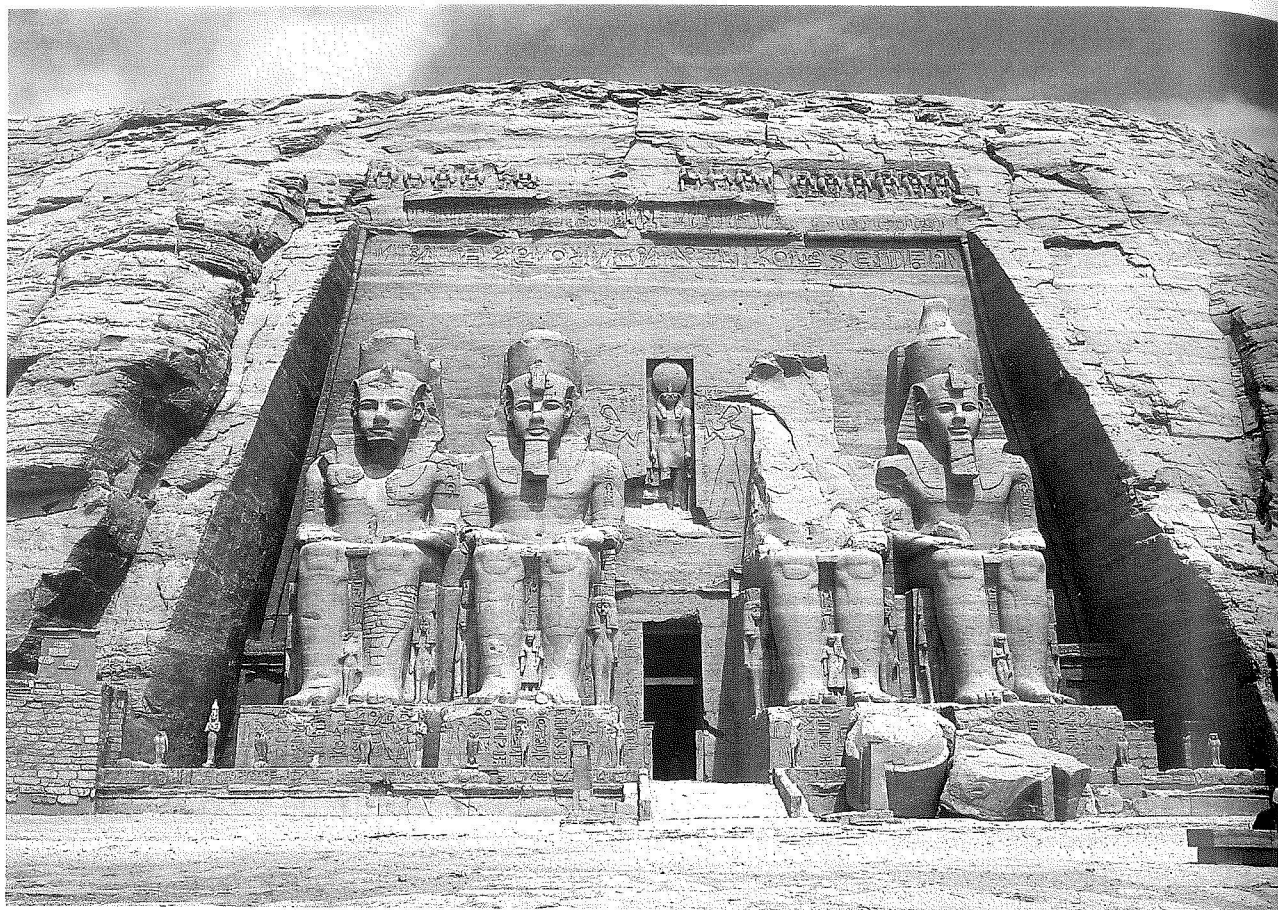
Estos templos funerarios, caracterizados por el empleo de pilastras osiríacas,

jamás presentan refecciones posteriores, lo cual concuerda con las razones de su erección hecha de una sola vez.

Las tumbas reales, situadas en el Valle de los Reyes a partir de Amenhotep I, son hipogeos excavados en la roca con numerosas salas, escaleras, rampas y pilastras exentas, todo ello decorado con frescos o relieves, hallándose el sarcófago con la momia real siempre en la última sala. El eje de los hipogeos reales de la Dinastía XVIII solía hacer algún ángulo recto y la tumba cambiaba así de orientación. El único rey de la Dinastía XVIII no enterrado en el Valle de los Reyes es Ajenatón, quien se hizo un hipogeo en el llamado Wadi Real, profundo valle desértico al este de Tell el-Amarna, en

259. Pórtico de pilastras del Templo de Setos I, Abido (Imperio Nuevo, Dinastía XIX). Se trata del mayor templo edificado en Abido en honor de la divinidad funeraria Osiris, cuyo principal centro de culto se encontraba en dicho lugar.



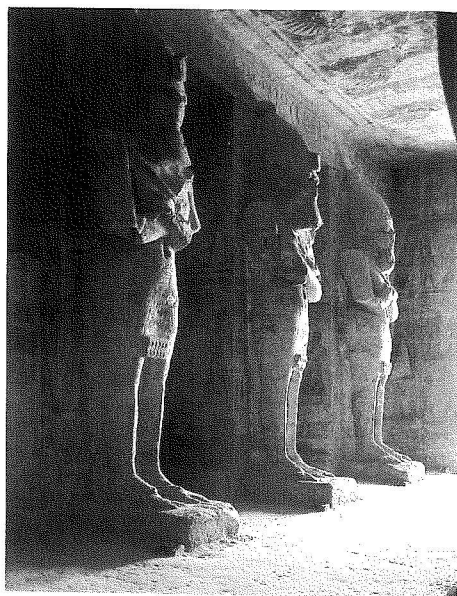


260. Gran Templo de Abu Simbel, dedicado al rey Rameses II (Imperio Nuevo, Dinastía XIX). Junto a él se encuentra otro templo más pequeño, dedicado a la reina Nefertari.

cuyo fondo se halla la tumba del faraón. A partir de la Dinastía XIX el eje de los hipogeos reales es rectilíneo. En cuanto a los hipogeos de reinas, princesas y príncipes menores de edad, se encuentran desde la Dinastía XIX en el Valle de las Reinas.

Las tumbas particulares solían estar integradas por un conjunto de capillas al aire libre y de cámaras funerarias hipogeas, cuya entrada estaba presidida por un pequeño piramidón, última supervivencia de las pirámides de los Imperios Antiguo y Medio. Las capillas se abren a un pequeño patio con un pozo que comunica con las cámaras funerarias.

Entre los diversos elementos arquitectónicos utilizados en las construcciones egipcias en piedra había distintos tipos de columnas y pilastras: las columnas proto-dóricas, empleadas en principio en pórticos y fachadas exteriores; las florales, usadas en los interiores; las papiroformes, de capiteles abiertos en las naves centrales de las salas hipóstilas, y cerrados en las naves laterales; las cilíndricas; las pilastras heráldicas, las osiríacas y los capiteles hathóricos. Como elemento arquitectónico muy característico hay que mencionar la gola que adorna los entablamentos. Desde el Imperio Nuevo se hace también un amplio uso de los obeliscos, sistemáticamente monolíticos.

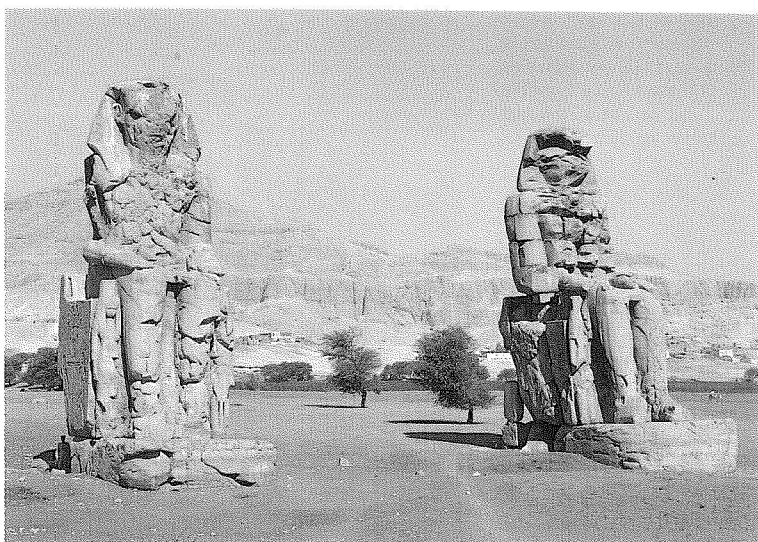


261. Interior con pilastras osiríacas del Gran Templo de Rameses II en Abu Simbel (Imperio Nuevo, Dinastía XIX).

La arquitectura civil. Ajetatón y Tebas

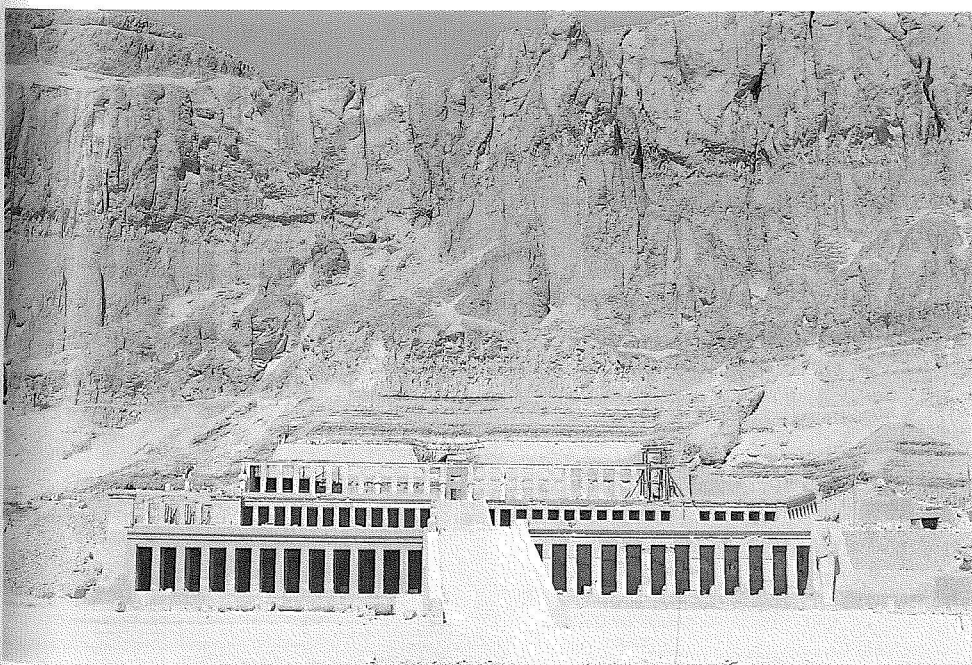
Debido a que los egipcios empleaban la piedra únicamente en la arquitectura religiosa y funeraria, sabemos poco de los edificios donde vivían. De todos modos, conocemos dos palacios de época de la Dinastía XVIII: el de Amenhotep III en Malqata, en la orilla izquierda de Tebas, y el de Ajetatón en Tell el-Amarna. Dichos palacios probablemente tenían una disposición general parecida a las casas de los ricos: unos y otras hechos de adobes, dotados de una compleja estructura y ricamente decorados. Los ricos tenían grandes casas en las afueras de las ciudades o en ciudades nuevas como Tell el-Amarna, y casas de pisos en las ciudades antiguas.

Como ejemplo de la disposición urbanística de una ciudad de esta época, únicamente conservamos la estructura de la ciudad de Ajetatón (Tell el-Amarna). En Ajetatón existían dos zonas residenciales en la orilla derecha del Nilo (una al norte y otra al sur) donde vivían los altos funcionarios, separadas por la "ciudad oficial", donde se hallaba el templo dedicado a Atón, el palacio ceremonial, cuarteles, oficinas y talleres. El barrio donde vivían los artesanos se encontraba más al este, alejado de la orilla del río, en el centro del anfiteatro natural que constituye el emplazamiento de Tell el-Amarna, zona llana rodeada por las



montañas del desierto Árabe cuyo reborde occidental forma una amplia semicircunferencia abierta hacia el Nilo. En este reborde están las tumbas de los altos funcionarios amarnienses, hipogeos excavados a una cierta altura y cuyas bocas dominan la llanura de la ciudad. Equidistante de las dos necrópolis, una septentrional y otra meridional, en que se concentran dichas tumbas y dando frente al centro de la ciudad, se halla la boca del Wadi Real, en cuyo fondo y a unos 10 kilómetros de distancia al este se halla la tumba del rey. Los límites de Ajetatón están marcados en torno a la ciudad y en las márgenes del río por una serie de estelas-frontera.

262. *Colosos de Memnón*, Tebas Oeste (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Estas estatuas colosales presidían la entrada del enorme templo funerario de Amenhotep III.



263. Templo funerario de Hatshepsut, Deir el-Bahari (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Se trata de un templo aterrazado construido por el arquitecto Senmut.

264. El Rameseo, templo funerario de Rameses II, Tebas oeste (Imperio Nuevo, Dinastía XIX). Contiene una de las estatuas más colosales de dicho monarca.



De las otras tres capitales de Egipto durante el Imperio Nuevo, Tebas, Menfis y Pi-Rameses, nuestros conocimientos son menores. De Menfis no sabemos prácticamente nada, salvo que fue el principal centro administrativo, comercial e industrial de Egipto, y lugar de residencia de los reyes a partir de Tutmosis IV. En cuanto a Tebas, conocemos la existencia de tres zonas residenciales: una en torno al Gran Templo de Karnak, otra alrededor de Luxor, y la tercera ya en la orilla izquierda del Nilo, junto al gran lago artificial de Birket Habu, cerca del cual erigió Amenhotep III su Palacio de Malkata. La necrópolis ocupaba casi toda la Montaña Tebana, con el Valle de los Reyes al norte y el de las Reinas al sur. Al norte de Gurna se halla Deir el-Bahari, con el templo funerario de Hatshepsut, y al sur el que

fue gran templo funerario de Amenhotep III. Los artesanos vivían en Deir el-Medina, cerca de Gurna, y en los contrafuertes de la Montaña Tebana. Algo al sur se halla el templo funerario de Rameses III en Medinet Habu, y junto al mismo el palacio real de este faraón. Una serie de avenidas unían los principales templos de la ciudad a una y otra orilla del Nilo, siendo la más importante la que unía los de Karnak y Luxor.

En el resto de Egipto los habitantes se distribuían por las poblaciones de los nomos conforme a un modelo urbanístico y demográfico que se remonta al Imperio Antiguo.

266. Busto de Nefertiti, esposa de Ajenatón, con la corona y el ureo (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Caliza. Museo Egipcio, Berlín. Fue hallada en el estudio del escultor Tutmosis.



265. Busto del rey Ajenatón (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Museo del Louvre, París. Encontrado en Karnak, es una muestra característica del estilo amarniense.



6. LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL IMPERIO NUEVO

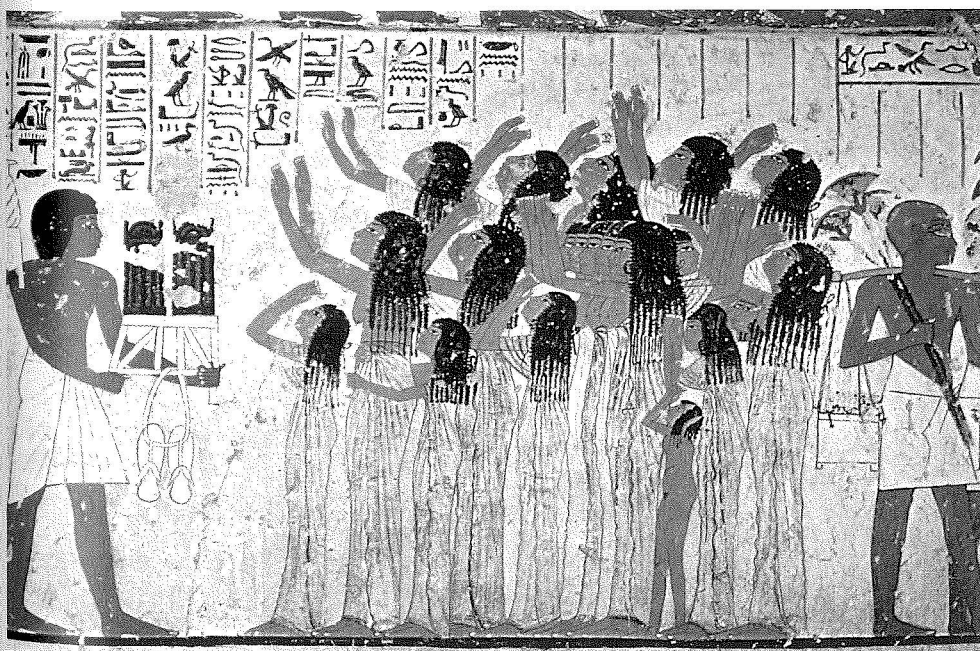
La escultura

En la escultura de la Dinastía XVIII se unen al idealismo del Imperio Antiguo y al realismo del Imperio Medio, un notable gusto por el lujo y por los caprichos de la moda. La escultura real destaca por la humanidad y optimismo mostrados por los rostros de los faraones. A destacar, a partir de Amenhotep III, la estatuaria colosal, fiel reflejo de la divinidad de la persona del monarca [267]. La revolución amarniense introdujo en todos los dominios artísticos una notable voluntad expresionista que trastocó notablemente el realismo anterior. Al respecto, hay que recordar los extraordinarios retratos de Ajenatón [265] y de la reina Nefertiti [266], así como el interés del descubrimiento, en Ajetatón, del taller del escultor Tutmosis, con numerosas obras inconclusas. La influencia del arte amarniense se mantuvo, junto a las anteriores influencias, de manera importante durante la pos-

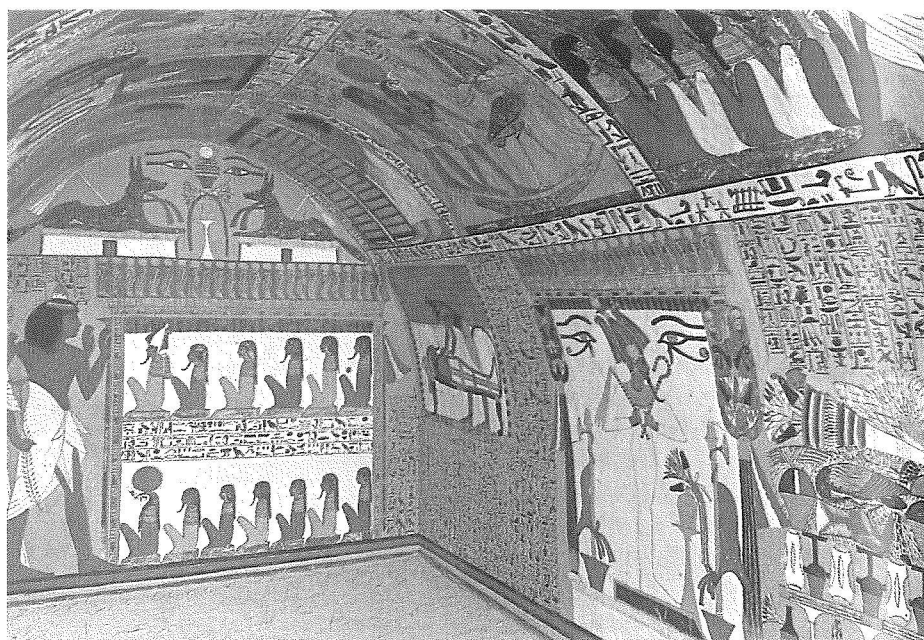


267. Cabeza de Tiye, esposa del faraón Amenhotep III, con expresión de prudencia y hastío (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Museo Egipcio, Berlín.

terior época ramésida. Poco a poco, sin embargo, el arte fue evolucionando hacia un manierismo fuertemente condicionado por la religión.



268. Pinturas murales en la Tumba de Ramose, Tebas oeste (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Representan un cortejo funerario, en el que destaca un grupo de pañideras.



270. Tumba de Sennedyem en Deir el-Medina, Tebas oeste (Imperio Nuevo).

Sennedyem fue un obrero de la necrópolis de la orilla occidental tebana y como tal vivió en el barrio de los obreros construido en Deir el-Medina. Su casa ha sido positivamente identificada en el ángulo suroeste de dicho lugar. Ebanista de profesión, de su matrimonio con Ineferti tuvo por lo menos diez hijos. Sennedyem vivió, de todos modos, en una época de apogeo económico que coincide con los reinados de Setos I y el comienzo del de Rameses II durante la Dinastía XIX. Esto le permitió, a pesar de su condición humilde, construirse una casa confortable, así como una tumba muy cercana a su casa, cuya cámara sepulcral cubrió de magníficas pinturas murales. Dichas pinturas constituyen uno de los mejores ejemplos de los que disponemos para conocer las características de la pintura de época ramésida, que con sus motivos exclusivamente funerarios y mitológicos contrasta con la pintura de los tiempos de la Dinastía XVIII, que se caracteriza por las escenas de fiesta y en general de la vida cotidiana.

La tumba de Sennedyem se componía de una superestructura con un patio elevado, al que daba acceso un pilono y al que se abrían tres capillas funerarias de forma piramidal, de las cuales la central pertenecía al propio Sennedyem y las otras dos al padre y a un hijo del mismo. En el patio se abren tres pozos verticales que dan acceso a sendas tumbas. Uno de ellos da acceso a varias cámaras subterráneas vacías y sin decorar, así como a la cámara funeraria de Sennedyem, que es la única cubierta de pinturas. Dicha cámara tiene planta rectangular y techo abovedado, encontrándose la puerta de acceso a la misma en uno de sus lados mayores, en concreto el lado sur. En las pinturas que recubren las paredes y el techo pueden verse representaciones de la momia de Sennedyem velado por distintas divinidades funerarias, como Isis, Neftis y Anubis; el propio Sennedyem con sus antepasados y sus descendientes, así como con su esposa ante la corte de Osiris y Horo; el difunto ofrendando a Osiris; y, sobre todo, las célebres escenas del muro este en las que vemos a Sennedyem y su esposa en los Campos Elisios.

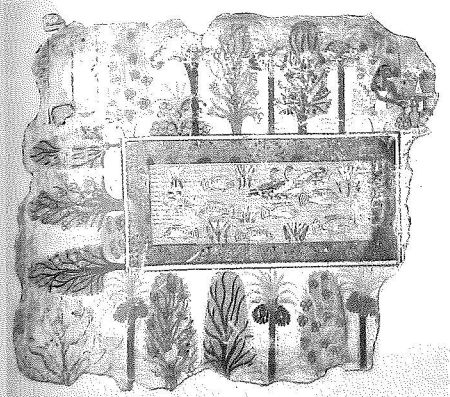
269. Pectoral en que se representa el ojo *udjat* protegido por el ureo y el buitre (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Museo Egipcio, El Cairo.



La pintura y el bajorrelieve

De enorme importancia son las pinturas y bajorrelieves que decoran aún las tumbas de reyes y altos personajes de Tebas,

Menfis y Ajetatón. Notables son las pinturas de las tumbas particulares de la necrópolis tebana que se caracterizan durante la Dinastía XVIII por sus escenas de la vida cotidiana [268, 271]. En época amarniense,



271. Pintura mural hallada en la Tumba de Nebamón, Tebas oeste, con la representación de un jardín con estanque (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Museo Británico, Londres.

la pintura se especializa asimismo en la representación de escenas de la vida familiar de los reyes, caso único en todo el arte egipcio. A partir de la Dinastía XIX evolucionan también para representar convencionales escenas mitológicas y funerarias [270].

Las artes menores

En esta época se imponen los sarcófagos momiformes, de madera estucada y pintada. Durante la Dinastía XVIII se hace característica la cerámica vidriada de un azul intenso, llamada precisamente “azul egipcio”, conocida también como fayenza egipcia, así como el vidrio de colores. Con esta técnica se realizaban los *shauabti* o *ushebtis*, las típicas estatuillas momiformes extendidas durante el Imperio Nuevo y que debían sustituir al difunto en sus tareas en el Más Allá.

La artesanía de comienzos del Imperio Nuevo produjo notables muebles y objetos de tocador, en su mayoría de madera y alabastro. Los objetos de bronce son, en cambio, muy escasos ya que Egipto no podía proveerse con regularidad de esta aleación y por ello los objetos de bronce caídos en desuso debían ser de nuevo fundidos para recuperar el metal. En cambio, el uso en joyería del oro y de las piedras preciosas y semipreciosas es abundante. Por primera vez, la plata, rara en Egipto, es usada también para realizar joyas.

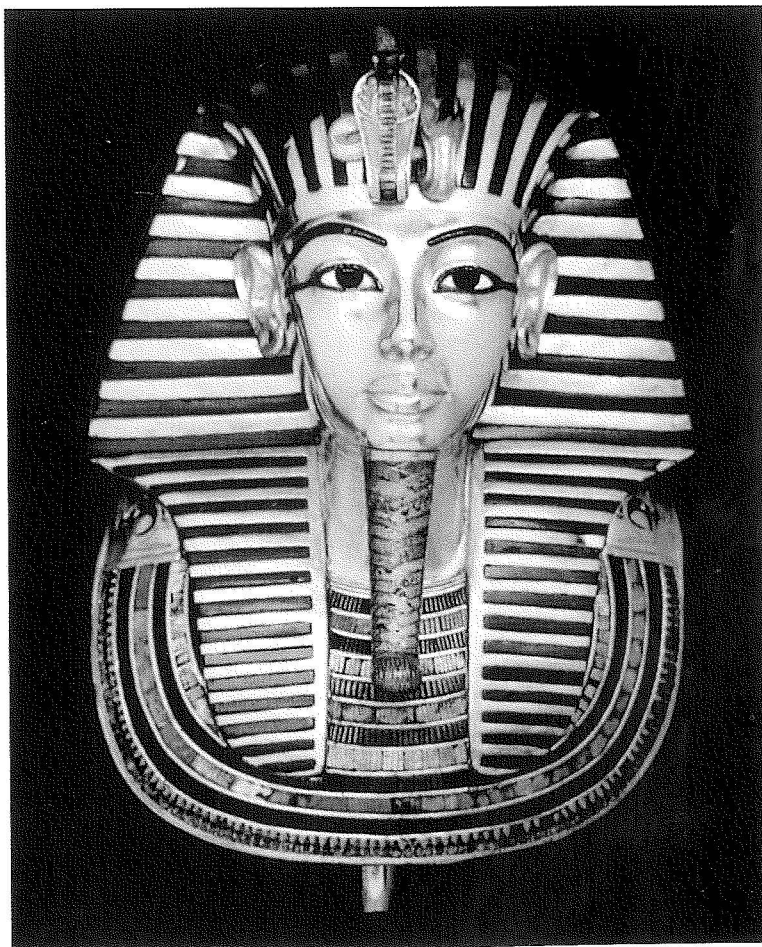
Joyería y artes menores están excelentemente representadas gracias al ajuar



272. Trono de oro del faraón Tutankhamón (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Museo Egipcio, El Cairo.

intacto de la Tumba de Tutankhamón, de finales de la Dinastía XVIII, la mejor prueba de la maestría alcanzada a mediados del Imperio Nuevo [269, 272, 273].

273. Máscara funeraria de oro de Tutankhamón (Imperio Nuevo, Dinastía XVIII). Museo Egipcio, El Cairo.



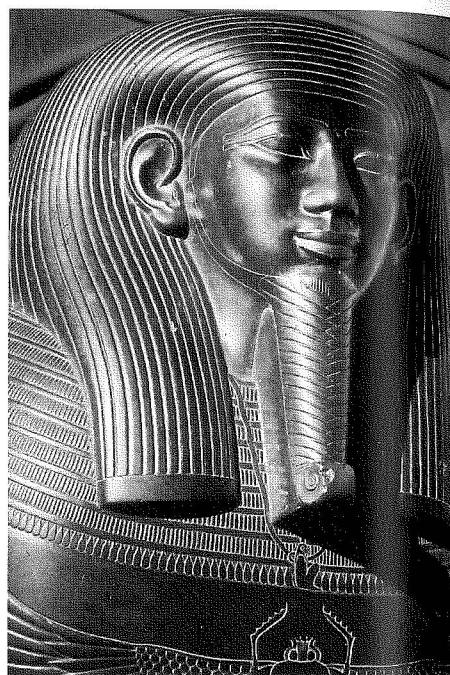
7. EL ARTE DE LA BAJA ÉPOCA

Las últimas dinastías faraónicas

De la época que discurre entre las Dinastías XXI y XXX sólo han subsistido elementos dispersos de la arquitectura religiosa, generalmente completando monumentos más antiguos, que muestran que los reyes posteriores al Imperio Nuevo prosiguieron los trabajos constructivos en lugares como Karnak o Medinet Habu. Parece, por otro lado, que en estos tiempos se erigieron grandes construcciones en el Delta, de la mayor parte de las cuales, sin embargo, no han subsistido más que las noticias literarias. Una prestigiosa excepción, sin embargo, nos la ofrecen los restos del Templo de Tanis, de época de las Dinastías XXI y XXII.



274. Escarabeo con inscripción jeroglífica procedente de la necrópolis fenicio-púnica del Puig des Molins (Época Tardía). Museo Arquelógico de Ibiza.



276. Sarcófago del visir Dyemenefharbak (época tardía). Museo Egipcio, Turín. Realizado en basalto, es un ejemplo de la extraordinaria calidad del acabado alcanzado en el trabajo escultórico con piedras de gran dureza.



275. Estatua de la diosa Tueris (periodo saíta). Museo Egipcio, El Cairo. Realizada en esquisto, es una muestra de las innumerables estatuillas de divinidades.

Por otra razón merecen destacarse las construcciones de Nectánebo I, de la Dinastía XXX, en Filas y en Medinet Habu: en ellas se usa por primera vez el muro intercolumnar decorado con relieves, que será característico poco después, en época ptolemaica.

Poco sabemos de las tumbas reales de este periodo; las mejor conocidas son las de Tanis, sencillas cámaras subterráneas de piedra, abiertas en el subsuelo del templo. Su sencillez arquitectónica contrasta, sin embargo, con la relativa riqueza de sus ajuares funerarios, hallados prácticamente intactos y en los que se observa el uso progresivo de la plata. Las tumbas privadas, por su parte, muestran una gran variedad tipológica y perfección técnica, siendo destacable la gran profundidad en que han sido excavadas algunas de ellas.

277. La reina Karomama.

Museo del Louvre, París.

Estatua de bronce damasquinado de oro y plata, de 0,59 metros de altura, de la reina Karomama, esposa del faraón Tacetotis II, de la Dinastía XXII. Originariamente representaba a la reina ejerciendo funciones sacerdotales, sosteniendo dos sistros, hoy desaparecidos. Esta escultura forma parte de un grupo de estatuas de bronce damasquinado, todas ellas representando personajes en pie y pertenecientes a la misma época, grupo al que pertenecen asimismo las estatuas de los reyes Osorcón I y Petubastis y las damas Takush y Meresamón.

Estas estatuas se caracterizan por poseer un rostro de trazos muy finos y una silueta de formas redondeadas. Las incrustaciones de oro y de plata confieren en concreto a la estatua de Karomama una riqueza que a pesar de su discreción no es menos evidente, resaltando los collares alrededor de su cuello y sobre su pecho, así como su vestido que se ciñe en torno a su cuerpo bajo la forma de las dos alas protectoras de un halcón, contribuyendo a resaltar su sensual silueta. La estatua, procedente de Karnak, fue adquirida por Jean-François Champollion en 1829 para el Museo del Louvre.

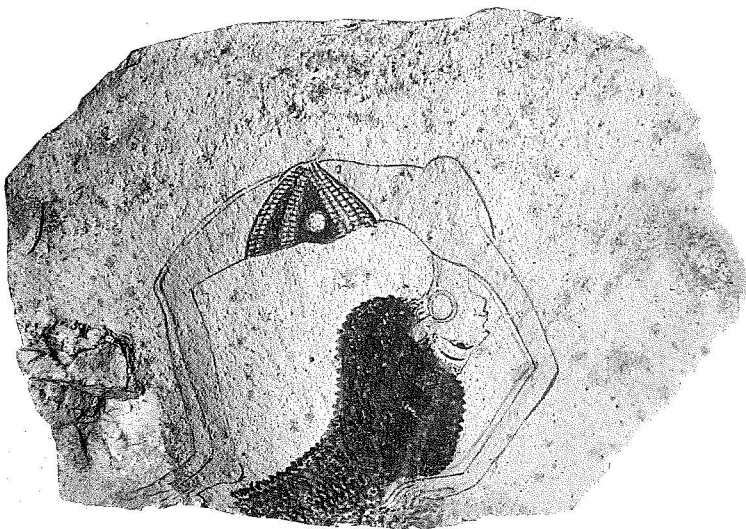
Puede decirse que el bronce hace su primera aparición real en Egipto a partir de la Baja Época, ya durante el I milenio. Curiosamente, este hecho coincide cronológicamente con las primeras navegaciones de los fenicios en dirección a Occidente. La relación inequívoca entre el desarrollo de la colonización fenicia en la Península Ibérica y la llegada creciente de bronce a Egipto se pondrá cada vez más de manifiesto. La coincidencia cronológica entre la realización de estas primeras obras de arte egipcio en bronce, el aumento de las relaciones de todo tipo entre Egipto y Fenicia y, por último, la llegada de las primeras manufacturas egipcias encontradas en la Península Ibérica parece excesiva para no ser más que casual.

La escultura registra una importantísima innovación técnica, a saber, el uso del bronce de manera habitual que tiene lugar durante las dinastías XXII y XXIII, sin duda debido a la generalización de la llegada a Egipto de esta aleación metálica gracias al comercio fenicio, que iba a proveerse a la Península Ibérica y a las Islas Británicas. La aparición de la escultura en bronce se caracteriza por la realización de estatuas de gran tamaño, con incrustaciones de oro y plata, como las de la reina Karomama [277] y del rey Petubastis (dinastías XXII y XXIII, respectivamente).

Por otro lado, los artistas egipcios empezaron a usar piedras cada vez más duras



278. Ostrakon de piedra caliza en el que aparece el dibujo de una danzarina contorsionista (Imperio Nuevo). Museo Egipcio, Turín. Buena muestra de la calidad alcanzada en algunas ocasiones por las manifestaciones de arte popular.



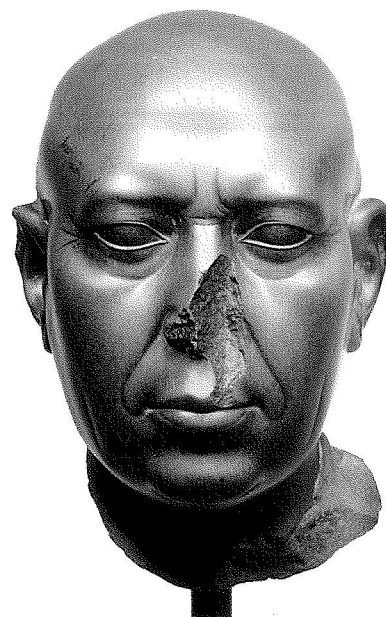


279. Estatua de bronce de un gato (Época Tardía). Museo del Louvre, París. Evidencia la generalización del uso del bronce en la confección de estatuillas de dioses y animales sagrados.

para la realización de sus obras, especialmente esculturas y sarcófagos antropomorfos, a las que proporcionaban un excelente acabado gracias a su extraordinario pulido [75, 76]. Estas obras desprenden así una innegable sensación de fuerza, pero también de frialdad.

Típica sobre todo del periodo saíta (Dinastía XXVI) es la imitación de modelos de épocas anteriores, especialmente del Imperio Antiguo: al conjunto de obras resultado de esta tendencia se le conoce como arte neomenfita. También son características de la escultura saíta la búsqueda de posturas nuevas, como la que adopta el *Funcionario Bes* [280]; los soberbios retratos de ancianos, llenos de realismo, como la llamada *Cabeza Verde de Berlín* [281]; las interesantes esculturas representando animales [279]; y la generalización del uso del bronce, con miles de estatuillas de dioses y animales sagrados, de todas las dimensiones. También los relieves del periodo saíta copian frecuentemente los modelos del Imperio Antiguo, dentro de los cánones del arte neomenfita.

Las artes menores, por su parte, se caracterizan por su perfección técnica y su abarrocamiento, siendo destacables los objetos de vidrio, los muebles y las joyas del momento. Pero el perfeccionamiento de las técnicas permitió además aumentar la pro-



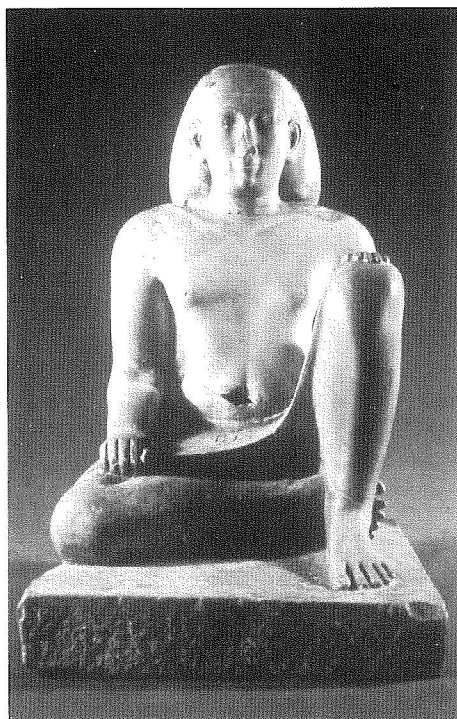
281. Retrato de un anciano, conocido como *Cabeza Verde de Berlín* (Época Tardía). Museo Egipcio, Berlín. Se percibe el realismo característico de la escultura saíta y posterior.

ducción de pequeños objetos [274], frecuentemente de gran calidad, que se multiplicaron hasta alcanzar cifras impresionantes, como por ejemplo, de amuletos de pasta vidriada o de pequeños bronce.

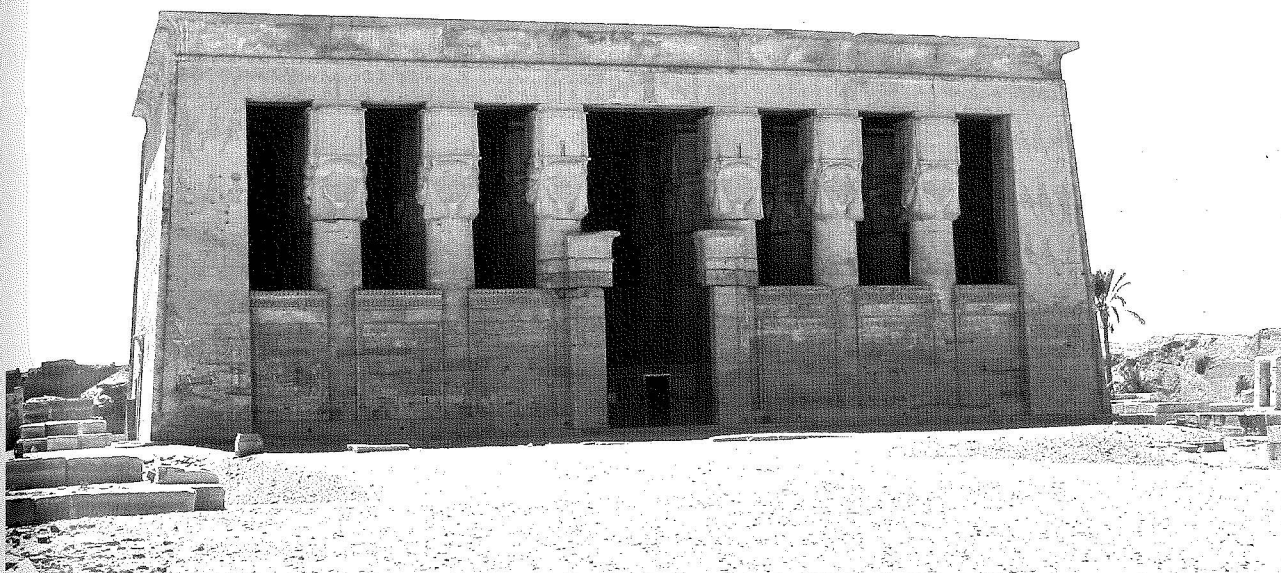
El arte del periodo ptolemaico

El arte de época ptolemaica se caracteriza, sobre todo, por la gran importancia de los templos divinos erigidos en este momento, que de hecho son los últimos grandes monumentos arquitectónicos construidos por el arte egipcio. Algunos de ellos han llegado prácticamente intactos hasta nuestros días, como el de Horo en Edfu [285], el de Hathor en Dandara [282, 283] o el de Isis en Filas [286]; otros, aún faltándoles partes importantes de su estructura, se mantienen bien conservados, como el de Cnum en Esna o el de Haroeris y Sobek en Kom Ombo; otros, por último, se encuentran fuera de Egipto, en Nubia, como los de Kalabsha o Debod.

Los templos ptolemaicos conservan la planta canónica de los templos egipcios de las altas épocas, si bien introducen algunas variantes arquitectónicas. Así, por ejemplo, el de Kom Ombo posee dos ejes paralelos; en todos ellos se generaliza el muro intercolumnar decorado; y vemos aparecer un nuevo orden compuesto, de columnas con



280. Estatua del alto funcionario Bes (periodo saíta). Caliza. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa. La escultura saíta se caracteriza por la búsqueda de posturas nuevas.



capiteles florales muy variados. Además, son característicos los *mammisis*, templetos anexos al edificio principal del templo, en los cuales se celebraban las ceremonias del nacimiento divino. Merecen ser destacados, especialmente, los *mammisis* de los templos de Dandara, Edfu y Filas.

En lo que respecta a la arquitectura funeraria hay que destacar, sobre todo, la Tumba de Petosiris en Tuna el-Guebel, reproducción en pequeña escala de los templos divi-

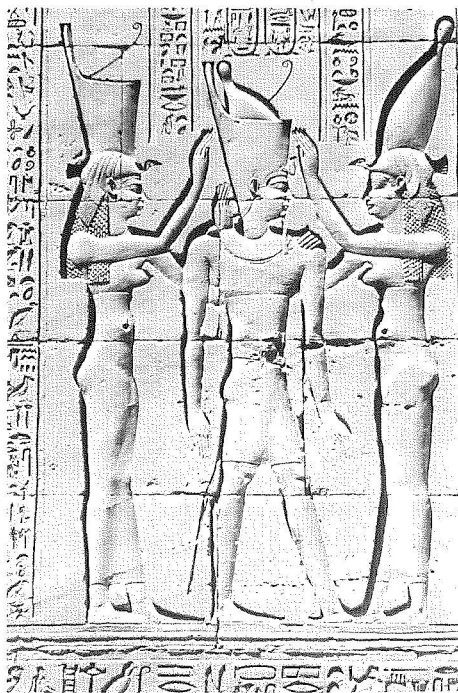
nos. De esta tumba, que data de la conquista macedónica, hay que resaltar especialmente sus interesantes relieves que denotan una fuerte influencia griega.

Tanto en la escultura como en los relieves ptolemaicos es bien visible la influencia griega; al respecto, son especialmente característicos los relieves que llenan los muros de los templos [284].

Algunos templos ptolemaicos no fueron terminados hasta época romana; otros muestran interrumpido, también en época romana, su proceso de decoración mural,

283. Vista general del Templo de Hathor, Dandara. Es uno de los más armoniosos y bellamente decorados del periodo ptolemaico y romano, y se halla en excelente estado de conservación.

282. Templo de Hathor, Dandara (periodo ptolemaico). El interior del templo se halla exquisitamente decorado.



284. Relieve del Templo de Horo, Edfu (periodo ptolemaico). Representa la coronación de un rey Ptolomeo, y puede apreciarse el característico modelado del bajorrelieve.

285. Vista interior del Templo de Horo, Edfu (periodo ptolemaico). Conservado prácticamente intacto hasta nuestros días.

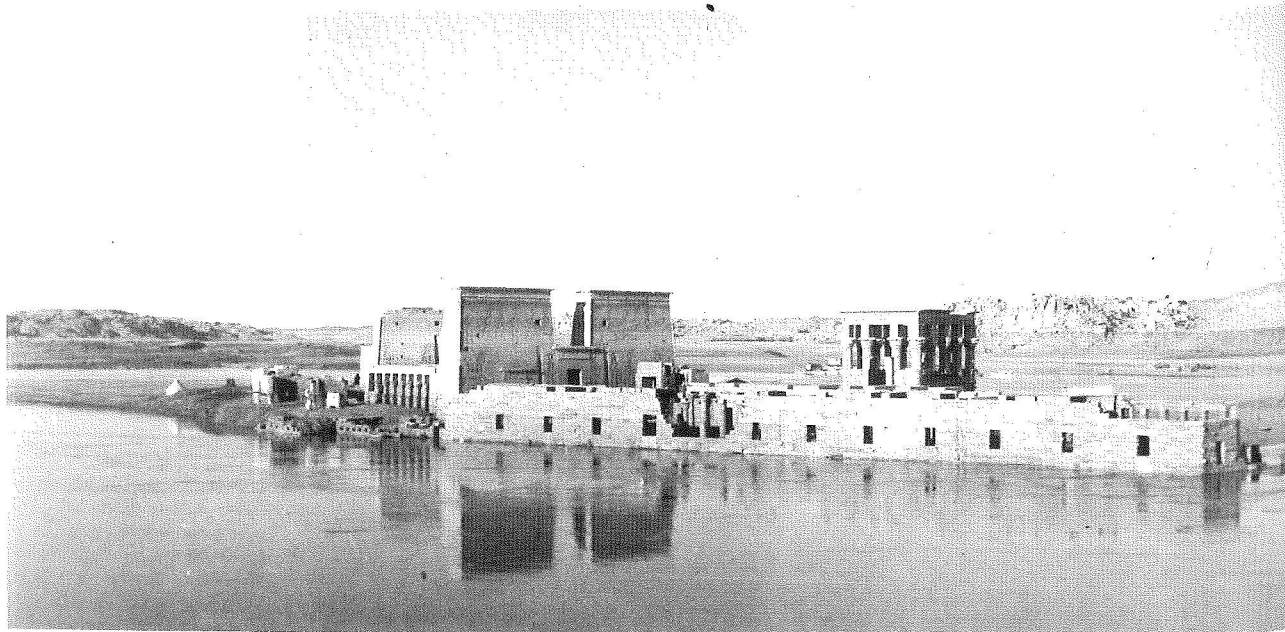


286. Vista general del Templo de Isis, Filas (periodo ptolemaico y romano). Último templo consagrado a una divinidad egipcia que permaneció abierto al culto.

evidentemente por falta de medios. Hasta el último momento, de todos modos, los artistas y artesanos egipcios conservaron su alto nivel de calidad. Sin embargo, abandonado por el estado romano y ligado exclusivamente a los tradicionales dioses egipcios, el arte egipcio se acercaba a su final, que le llegó definitivamente con la prohibición oficial del culto público pagano a fines del siglo IV de nuestra era.

Curiosamente, la desaparición del arte egipcio implicó también la pérdida irrecuperable de su perfección técnica formal,

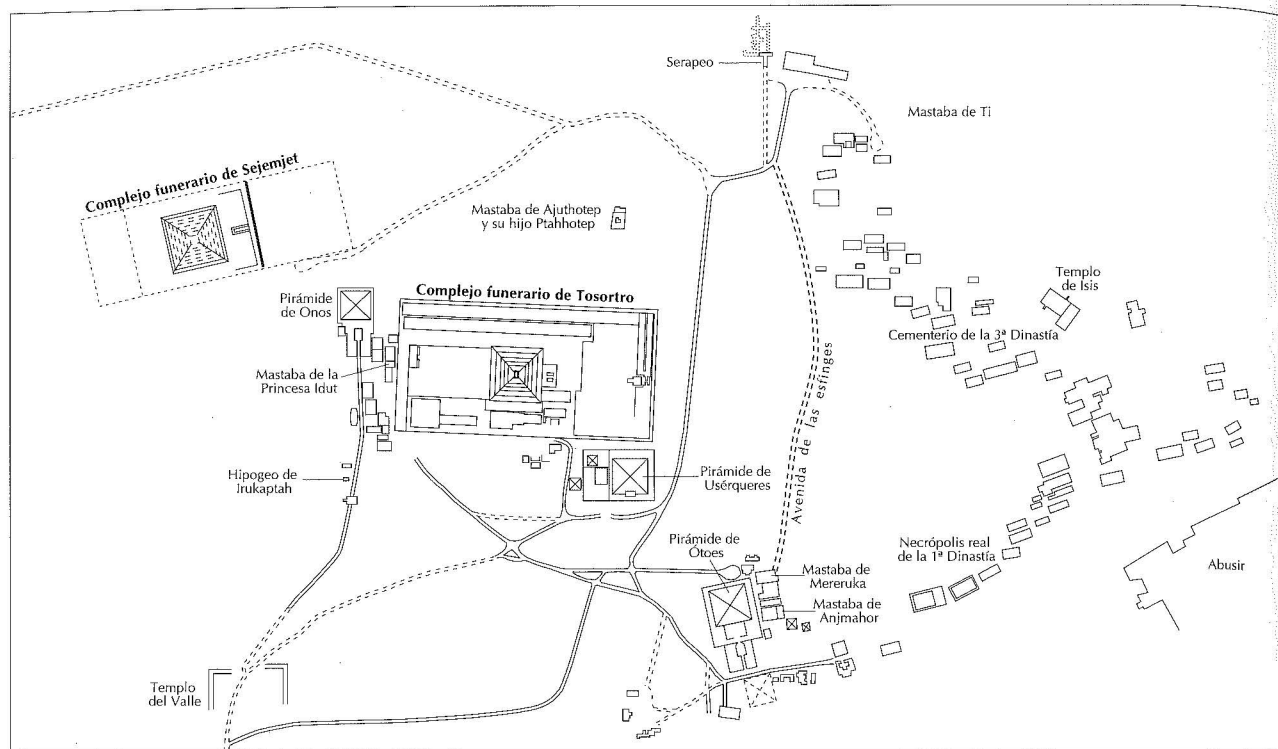
que no fue transmitida al arte copto. Éste nada tiene que ver, ni desde el punto de vista formal ni desde el técnico con el arte egipcio pagano, frente al cual marca un neto retroceso. En cambio, el arte que sí se consideró heredero del arte egipcio es el meróítico, que se desarrolló en Nubia tras la retirada política de la presencia egipcia en este país. No obstante, el arte de Méroe se indigenizó rápidamente y manifestó un progresivo retroceso de su nivel técnico, antes de desaparecer a su vez en el siglo IV de la era cristiana.



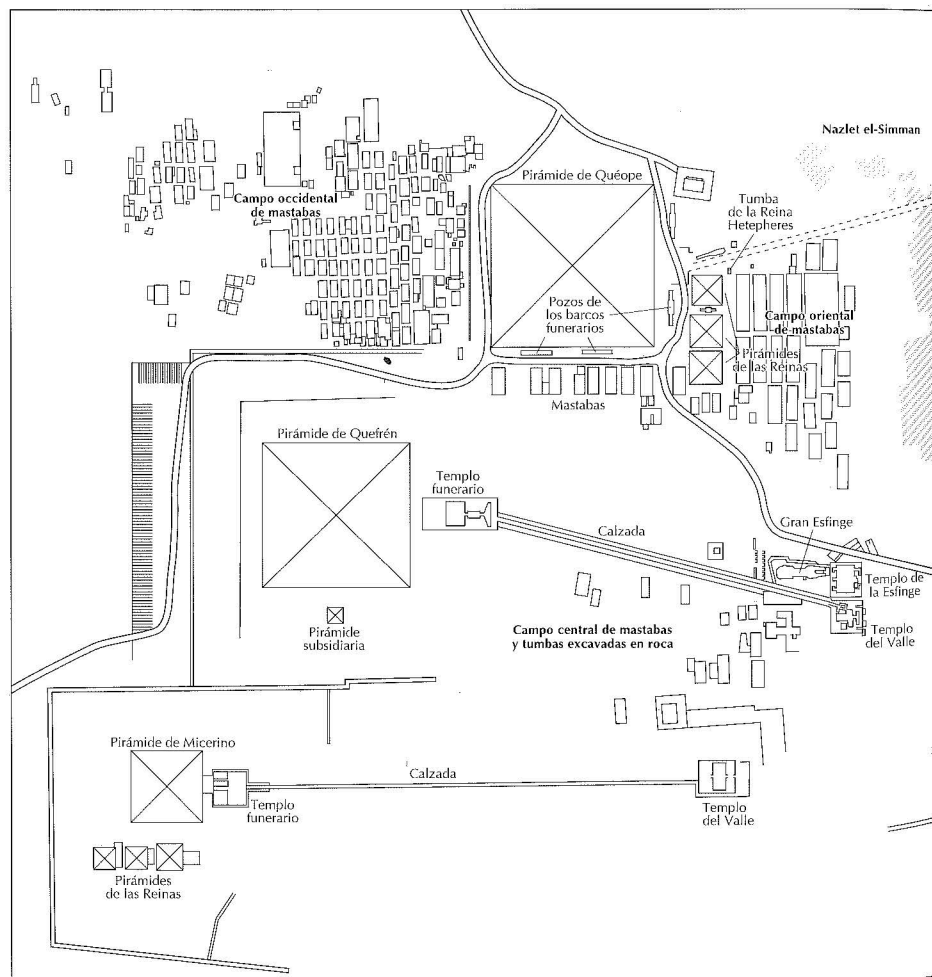
APÉNDICE

I. CRONOLOGÍA.

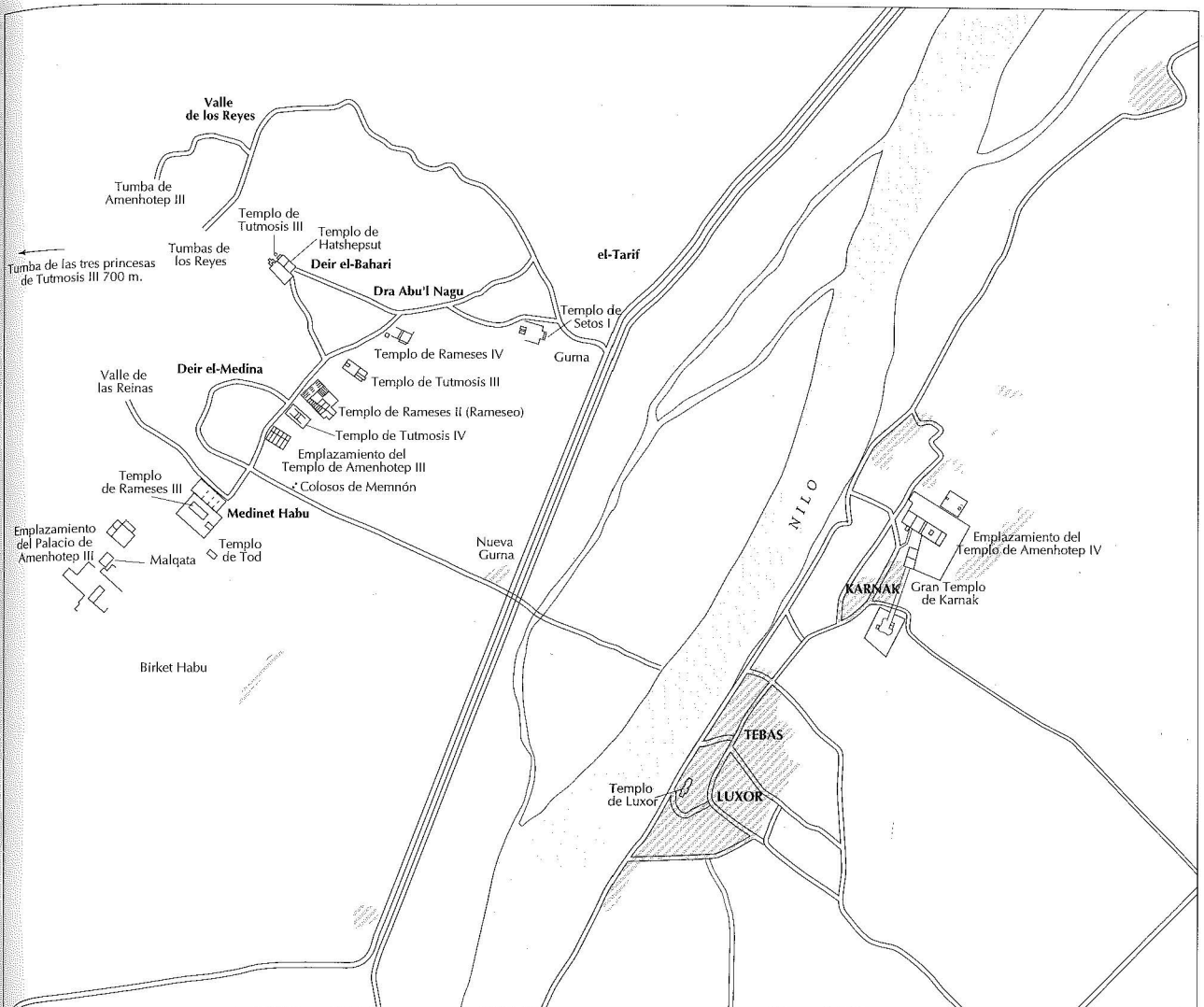
FECHAS	PERIODOS	DINASTÍAS
3100	Prehistoria	
2686	Periodo Tinita	I - II
2181	Imperio Antiguo	III - VI
2040	Primer Periodo Intermedio	VII - X
1786	Imperio Medio	XI - XII
1552	Segundo Periodo Intermedio	XIII - XVII
1069	Imperio Nuevo	XVIII - XX
663	Tercer Periodo Intermedio	XXI - XXV
525	Periodo Saíta	XXVI
404	Primera dominación persa	XXVII
341	Últimas dinastías indígenas	XVIII - XXX
333	Segunda dominación persa	XXXI
306	Dominación macedónica	(XXXII)
30 a.C.	Periodo Ptolemaico	(XXXIII)
640 d.C.	Dominación romana y bizantina	
	Conquista árabe	



II. PLANO DEL CONJUNTO DE SAQQARA.

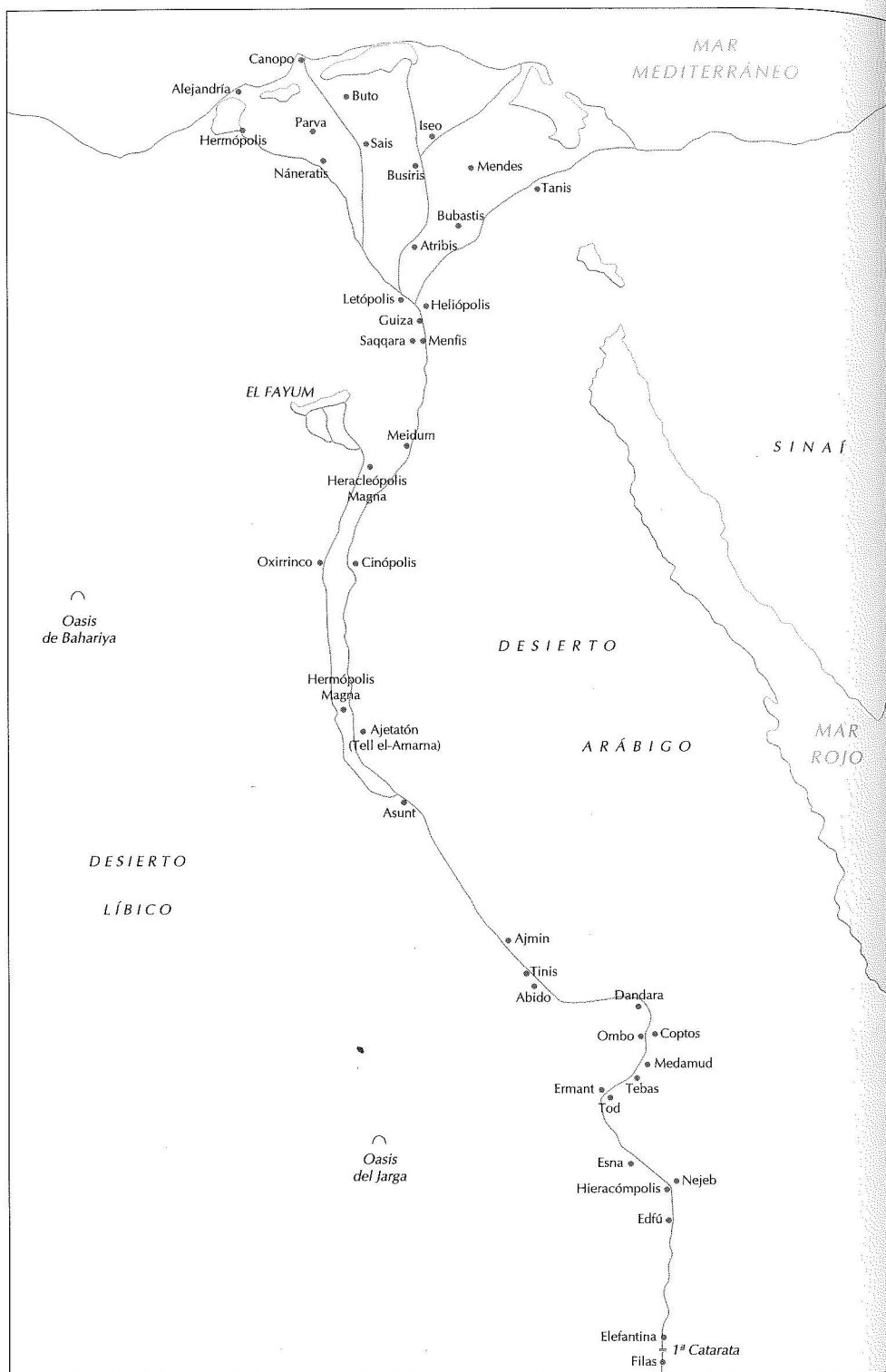


III. PLANO DE GUIZA.

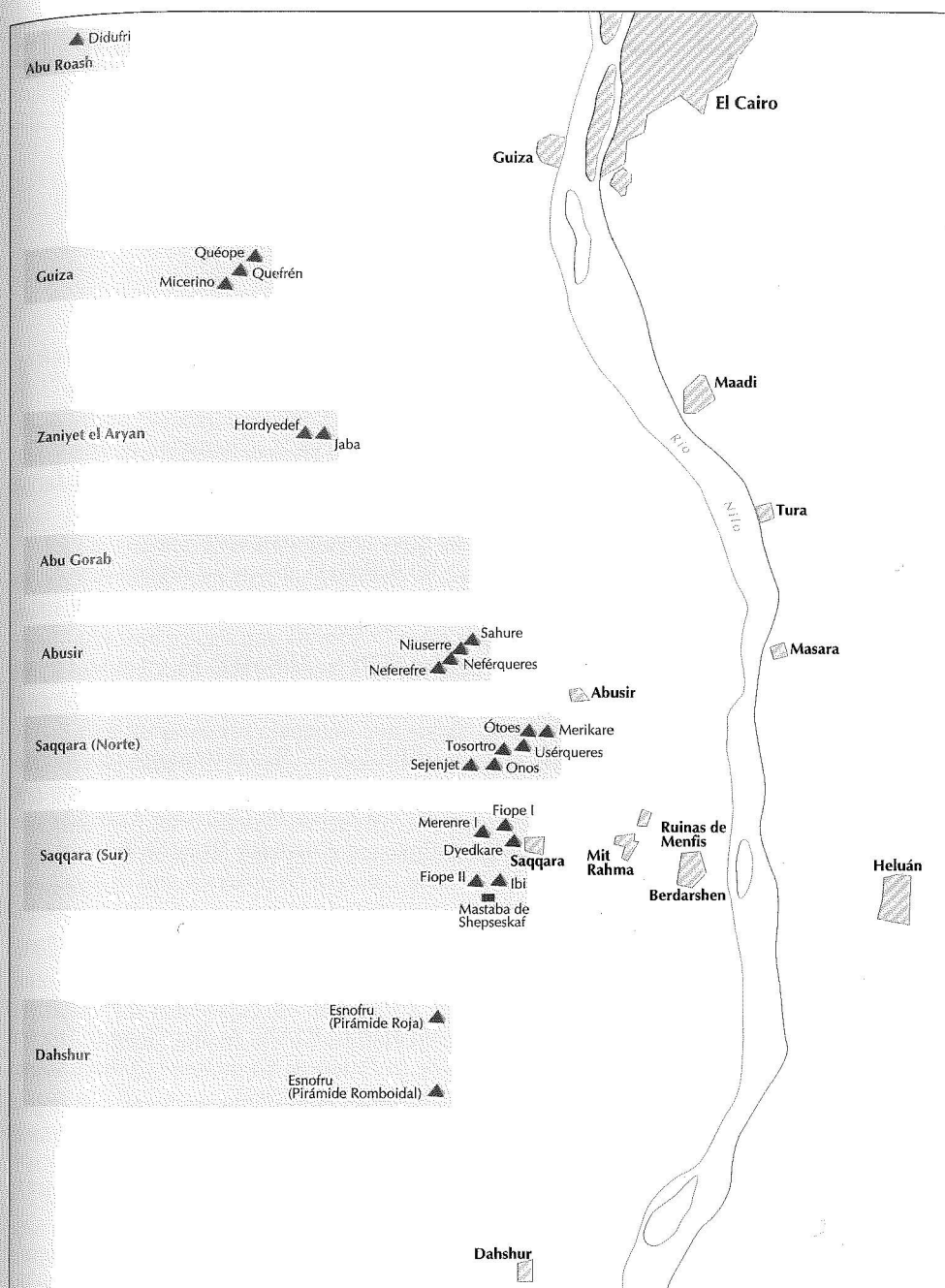


IV. PLANO DE TEBAS.

V. MAPA DE EGIPTO.



VI. PIRÁMIDES DEL IMPERIO ANTIGUO.



BIBLIOGRAFÍA

ALDRED, C. *Egyptian art in the Days of the Pharaohs 3100-320 B.C.* Thames and Hudson, Londres, 1980.

BAINES, J.; MÁLEK, J. *Atlas del Antiguo Egipto*. Ediciones Folio, Barcelona, 1980.

CAPART, J. *L'Art Égyptien*. Vromant and Co. Imprimeurs-Éditeurs, Bruselas, 1922.

Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Numerosos volúmenes, publicados en distintos lugares, desde 1902.

CHAMPOLLION LE JEUNE, J. F. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie. Notices descriptives conformes aux manuscrits autographes rédigés sur les lieux*. Firmin Didot, París, 1844.

Description de l'Égypte ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'Expedition de l'Armée Française. Imprimerie de C. L. F. Panckoucke, París, 1820-1829 (2ª ed.).

DESROCHES-NOBLECOURT, C. *El Arte Egipcio*. Plaza y Janés, Barcelona, 1967.

DRIOTON, E.; BOURGUET, P. du. *Les Pharaons à la Conquête de l'Art*. Desclée de Brouwer, Bourges, 1978.

EDWARDS, I. E. S. *The Pyramids of Egypt*. Penguin, Londres, 1955.

HAYES, W. C. *The Scepter of Egypt*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1968.

Il Senso dell'Arte nell'Antico Egitto. Bologna, 1990. Electa, Milán, 1990.

JAMES, T. G. H. *Excavating in Egypt. The Egypt Exploration Society 1882-1982*. Egypt Exploration Society, Londres, 1982.

JÉQUIER, G. *Manuel d'Archéologie Égyptienne*. Auguste Picard, París, 1924.

LANGE, K.; HIRMER, M. (et al.) *L'Égypte*. Flammarion, París, 1968.

LEPSIUS, C. R. *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestat dem Koenige von Preussen Friedrich Wilhelm IV nach diesen Landern Gesendeten und in den Jahren 1842-1845 ausgefuhrten Wissenschaftlichen Expedition*. Nicolaische Buchhandlung, Berlín, s.f.

MEKHITARIAN, A. *Les Grands Siècles de la Peinture Égyptienne*. Albert Skira, Ginebra-París, 1954.

MICHALOWSKY, K. *Arte y Civilización de Egipto*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

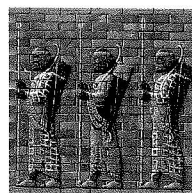
VANDIER, J. *Manuel d'Archéologie Égyptienne*. 6 vols. A. & J. Picard, París, 1952-1978.

WILDUNG, D.; SCHOSKE, S. *Nofret-la Bella. La mujer en el Antiguo Egipto*. Barcelona-Madrid, 1986. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986.

YOYOTTE, J. *Los Tesoros de los Faraones*. Albert Skira, Ginebra, 1968.

EL ARTE DEL PRÓXIMO ORIENTE

Manuel Bendala Galán



Las sociedades prehistóricas, en el ámbito del Viejo Mundo, fueron ganando complejidad hasta desembocar en fórmulas de organización social, económica y política muy evolucionadas, caracterizables en lo sustancial por el hecho de constituirse en sociedades urbanas, aglutinadas en ciudades, lo que significa mucho más que el hecho de vivir en centros de habitación de características y complejidad determinadas —los núcleos urbanos—, aunque sea el rasgo aparental más contundente y materialmente significativo.

La vanguardia de esa evolución estuvo en el Oriente Próximo y, muy cerca en el espacio y en el tiempo, en Egipto. Multitud de factores humanos, geográficos, económicos, climáticos, se concitaron para que en el Oriente Próximo, particularmente en la Mesopotamia —término griego que significa “entre ríos”— del Tigris y el Éufrates, se desarrollaran las primeras sociedades urbanas. Tras culturas muy ricas y activas durante el Neolítico en la Alta Mesopotamia y regiones vecinas, la Baja Mesopotamia, casi despoblada antes, conoció el bullir de las primeras ciudades, con signos de avanzada madurez ya en el quinto milenio antes de nuestra era. Gentes venidas de las tierras altas del norte, los sumerios, se aprestaron a explotar allí las posibilidades agrícolas y ganaderas de la zona, y a progresar con la venta de los excedentes en un ambicioso comercio exterior, acicate esencial de la economía y la vida urbanas, que muy pronto alcanzaría las para ellos lejanas tierras de Siria, de Egipto, de la India.

Así comenzó una historia de ritmo cada vez más acelerado, que dio a Mesopotamia en el pasado una recia personalidad, consagrada por la asociación de su peripecia histórica al mito de una humanidad naciente, asumido por los propios sumerios, que consideraban a sus ciudades “las más viejas del mundo”.

La sociedad urbana era un artificio cultural de enorme envergadura, que exigía recursos poderosos para garantizar el éxito, o incluso la mera supervivencia. La religión y el papel asignado a los dioses fueron un eficacísimo medio de cohesión social, de uniformización y coordinación de los impulsos colectivos. Los soberanos adquirirían un férreo poder, que se ejercía en nombre de la divinidad, o se subrayaba por la identificación con la divinidad misma.

En sociedades con esas características era imprescindible contar con medios eficaces con que divulgar las ideas esenciales para su organización y mantenimiento, y el arte se mostró como el mejor medio con el que disponer entonces de signos eficaces de transmisión de los mensajes necesarios. Se configuró así un arte complejísimo, que aunque ahora nos asombre por sus cualidades artísticas o estéticas, tuvo misión distinta al mero disfrute intelectual. Servía para consolidar normas, transmitir ideas de poder, autoridad o dominio, subrayar roles sociales, desde los de imposición a los de sometimiento; era, en pocas palabras, el lubricante de la maquinaria social y económica.

Con estos condicionantes —en cuanto instrumento esencial del orden social y económico— se asiste en las culturas antiguas del Oriente Próximo a un espectacular desarrollo de las formas artísticas. Sólo en un medio urbano era necesario un arte tan complejo, y sólo en un medio urbano era, además, posible. Porque era preciso contar con la compleja y especializada sociedad urbana para generar medios, formas de intercambio entre la producción de bienes “inútiles” y los bienes de subsistencia y hacer posible la especialización, obtener materiales necesarios no disponibles mediante el comercio, y el sinfín de posibilidades encadenadas que confluyen en la vida ciudadana.

Se contempla un esfuerzo titánico por poner a punto las técnicas apropiadas, por disponer de los materiales adecuados, por crear un lenguaje artístico eficaz, tanto que aún hoy, al

BIBLIOGRAFÍA

ALDRED, C. *Egyptian art in the Days of the Pharaohs 3100-320 B.C.* Thames and Hudson, Londres, 1980.

BAINES, J.; MÁLEK, J. *Atlas del Antiguo Egipto*. Ediciones Folio, Barcelona, 1980.

CAPART, J. *L'Art Égyptien*. Vromant and Co. Imprimeurs-Éditeurs, Bruselas, 1922.

Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire. Numerosos volúmenes, publicados en distintos lugares, desde 1902.

CHAMPOLLION LE JEUNE, J. F. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie. Notices descriptives conformes aux manuscrits autographes redigés sur les lieux*. Firmin Didot, París, 1844.

Description de l'Égypte ou Recueil des Observations et des Recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'Expedition de l'Armée Française. Imprimerie de C. L. F. Panckoucke, París, 1820-1829 (2ª ed.)

DESROCHES-NOBLECOURT, C. *El Arte Egipcio*. Plaza y Janés, Barcelona, 1967.

DRIOTON, E.; BOURGUET, P. du. *Les Pharaons à la Conquête de l'Art*. Desclée de Brouwer, Bourges, 1978.

EDWARDS, I. E. S. *The Pyramids of Egypt*. Penguin, Londres, 1955.

HAYES, W. C. *The Scepter of Egypt*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1968.

Il Senso dell'Arte nell'Antico Egitto. Bologna, 1990. Electa, Milán, 1990.

JAMES, T. G. H. *Excavating in Egypt. The Egypt Exploration Society 1882-1982*. Egypt Exploration Society, Londres, 1982.

JÉQUIER, G. *Manuel d'Archéologie Égyptienne*. Auguste Picard, París, 1924.

LANGE, K.; HIRMER, M. (et al.) *L'Égypte*. Flammarion, París, 1968.

LEPSIUS, C. R. *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestat dem Koenige von Preussen Friedrich Wilhelm IV nach diesen Landern Gesendeten und in den Jahren 1842-1845 ausgefuhrten Wissenschaftlichen Expedition*. Nicolaische Buchhandlung, Berlín, s.f.

MEKHITARIAN, A. *Les Grands Siècles de la Peinture Égyptienne*. Albert Skira, Ginebra-París, 1954.

MICHALOWSKY, K. *Arte y Civilización de Egipto*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

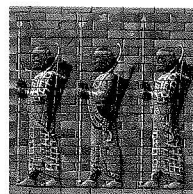
VANDIER, J. *Manuel d'Archéologie Égyptienne*. 6 vols. A. & J. Picard, París, 1952-1978.

WILDUNG, D.; SCHOSKE, S. *Nofret-la Bella. La mujer en el Antiguo Egipto*. Barcelona-Madrid, 1986. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986.

YOYOTTE, J. *Los Tesoros de los Faraoes*. Albert Skira, Ginebra, 1968.

EL ARTE DEL PRÓXIMO ORIENTE

Manuel Bendala Galán



Las sociedades prehistóricas, en el ámbito del Viejo Mundo, fueron ganando complejidad hasta desembocar en fórmulas de organización social, económica y política muy evolucionadas, caracterizables en lo sustancial por el hecho de constituirse en sociedades urbanas, aglutinadas en ciudades, lo que significa mucho más que el hecho de vivir en centros de habitación de características y complejidad determinadas —los núcleos urbanos—, aunque sea el rasgo aparential más contundente y materialmente significativo.

La vanguardia de esa evolución estuvo en el Oriente Próximo y, muy cerca en el espacio y en el tiempo, en Egipto. Multitud de factores humanos, geográficos, económicos, climáticos, se concitaron para que en el Oriente Próximo, particularmente en la Mesopotamia —término griego que significa “entre ríos”— del Tigris y el Éufrates, se desarrollaran las primeras sociedades urbanas. Tras culturas muy ricas y activas durante el Neolítico en la Alta Mesopotamia y regiones vecinas, la Baja Mesopotamia, casi despoblada antes, conoció el bullir de las primeras ciudades, con signos de avanzada madurez ya en el quinto milenio antes de nuestra era. Gentes venidas de las tierras altas del norte, los sumerios, se aprestaron a explotar allí las posibilidades agrícolas y ganaderas de la zona, y a progresar con la venta de los excedentes en un ambicioso comercio exterior, acicate esencial de la economía y la vida urbanas, que muy pronto alcanzaría las para ellos lejanas tierras de Siria, de Egipto, de la India.

Así comenzó una historia de ritmo cada vez más acelerado, que dio a Mesopotamia en el pasado una recia personalidad, consagrada por la asociación de su peripecia histórica al mito de una humanidad naciente, asumido por los propios sumerios, que consideraban a sus ciudades “las más viejas del mundo”.

La sociedad urbana era un artificio cultural de enorme envergadura, que exigía recursos poderosos para garantizar el éxito, o incluso la mera supervivencia. La religión y el papel asignado a los dioses fueron un eficazísimo medio de cohesión social, de uniformización y coordinación de los impulsos colectivos. Los soberanos adquirirían un férreo poder, que se ejercía en nombre de la divinidad, o se subrayaba por la identificación con la divinidad misma.

En sociedades con esas características era imprescindible contar con medios eficaces con que divulgar las ideas esenciales para su organización y mantenimiento, y el arte se mostró como el mejor medio con el que disponer entonces de signos eficaces de transmisión de los mensajes necesarios. Se configuró así un arte complejísimo, que aunque ahora nos asombre por sus cualidades artísticas o estéticas, tuvo misión distinta al mero disfrute intelectual. Servía para consolidar normas, transmitir ideas de poder, autoridad o dominio, subrayar roles sociales, desde los de imposición a los de sometimiento; era, en pocas palabras, el lubricante de la maquinaria social y económica.

Con estos condicionantes —en cuanto instrumento esencial del orden social y económico— se asiste en las culturas antiguas del Oriente Próximo a un espectacular desarrollo de las formas artísticas. Sólo en un medio urbano era necesario un arte tan complejo, y sólo en un medio urbano era, además, posible. Porque era preciso contar con la compleja y especializada sociedad urbana para generar medios, formas de intercambio entre la producción de bienes “inútiles” y los bienes de subsistencia y hacer posible la especialización, obtener materiales necesarios no disponibles mediante el comercio, y el sinfín de posibilidades encadenadas que confluyen en la vida ciudadana.

Se contempla un esfuerzo titánico por poner a punto las técnicas apropiadas, por disponer de los materiales adecuados, por crear un lenguaje artístico eficaz, tanto que aún hoy, al

cabo de muchos milenios, siguen resultándonos asombrosos los medios y los resultados. Se trata de uno de los grandes capítulos de la Historia del Arte, que aún en sus manifestaciones un aire común, un estilo que podemos considerar "mesopotámico", pero también incorpora elementos de gran variedad según periodos históricos y países, de lo cual se dará resúmda cuenta en las páginas que siguen, en las que habrán de tener cabida, además, otros artes periféricos para Mesopotamia, como el de las grandes culturas antiguas del Asia Menor.

I. FORMACIÓN Y DESARROLLO DEL ARTE SUMERIO

Los cimientos de la arquitectura mesopotámica

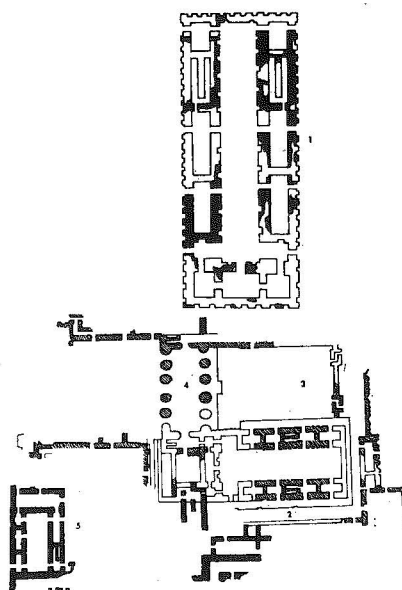
Pusieron los sumerios la piedra primera y angular de la prodigiosa construcción que habría de ser el arte mesopotámico. En Eridu, una viejísima ciudad que se tenía por la primera de todas, situada muy cerca de la desembocadura al golfo Pérsico del Tigris y el Éufrates, las excavaciones han puesto a la luz los restos superpuestos de un templo que se renovó en numerosas ocasiones, dedicado a Enki, dios de las aguas subterráneas. Sirve de referencia a lo que fue el proceso de formación del templo sumerio, que empezó por ser una modesta construcción cuadrada, como una casa más, pero que después de varias renovaciones fue adquiriendo la prestancia y las características básicas del templo mesopotámico definitivo. Las fases VIII y VII ofrecen ya el tipo bastante maduro de un edificio de planta rectangular tripartita, con una espaciosa nave central y dos laterales compartimentadas en capillas. Tanto o más significativa era la consagración de una particular apariencia externa, determinada por la forma en conjunto de un masivo paralelepípedo, que articulaba sus fachadas mediante nichos, puertas y entrantes verticales.

Gozaría en adelante de amplia aceptación esta fórmula de ritmar los grandes paños de las masivas construcciones templarias, con efectos geométricos muy sencillos pero de gran efecto, al jugar con los fuertes contrastes de franjas verticales alternativamente muy iluminadas y muy oscuras, subrayadas por la contundente luz solar de la zona. El modelo arquitectónico se adecuaba perfectamente, además, al empleo del adobe, el material arquitectónico asequible en una región arcillosa y privada de buenas maderas y de canteras de piedra. Simplemente secado y endurecido al sol, el ladrillo de adobe dará carácter a la arquitectura mesopotámica, que se atenía a las

imposiciones materiales de la zona, al tiempo que explotaba las cualidades de un material modesto pero de extraordinarias posibilidades, sobre todo tratado con técnicas cada vez mejores, entre ellas las de la cocción a altas temperaturas.

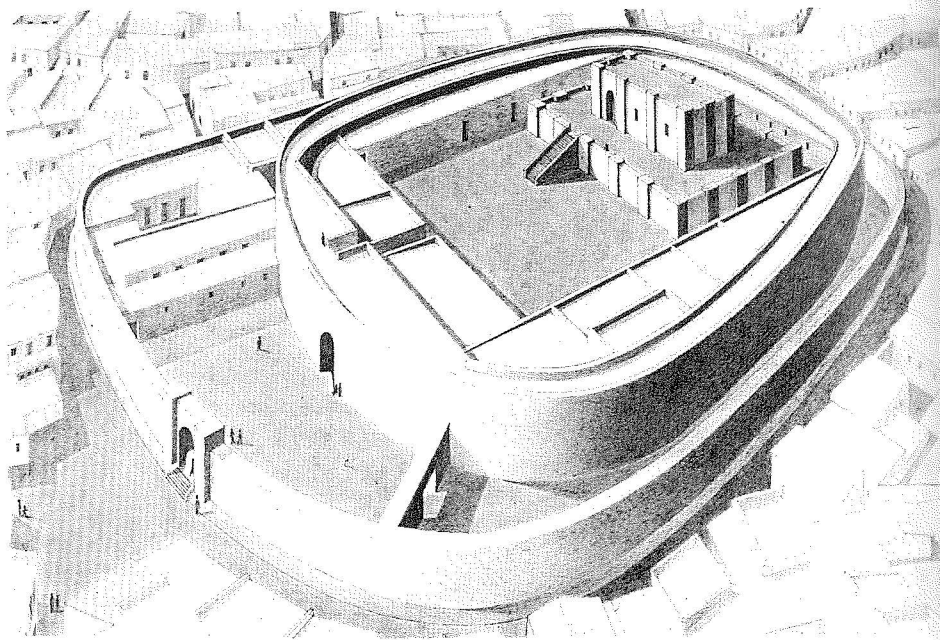
El primer periodo de brillantez de la cultura sumeria, conocido como "época de Uruk"—aproximadamente entre el 3700 y el 2900 a.C.—, conoció en la ciudad del que recibe nombre (actual Warka), un poco más al norte que Eridu, la consagración de la forma descrita del templo sumerio, y el ensayo de nuevos sistemas de enriquecimiento del material constructivo tradicional. Fue en el Eanna, la "Casa del Cielo", el espacio consagrado en la ciudad de Uruk al culto de la diosa principal de la ciudad, la poderosa Inanna.

A ella se dedicó un templo insólito para la zona, construido con sillares de caliza, al menos en la parte conservada de los cimientos, aunque pudo ser completo de este material, raro y carísimo aquí porque había que importarlo desde lejos [287]. Se configura en planta como un rectángulo



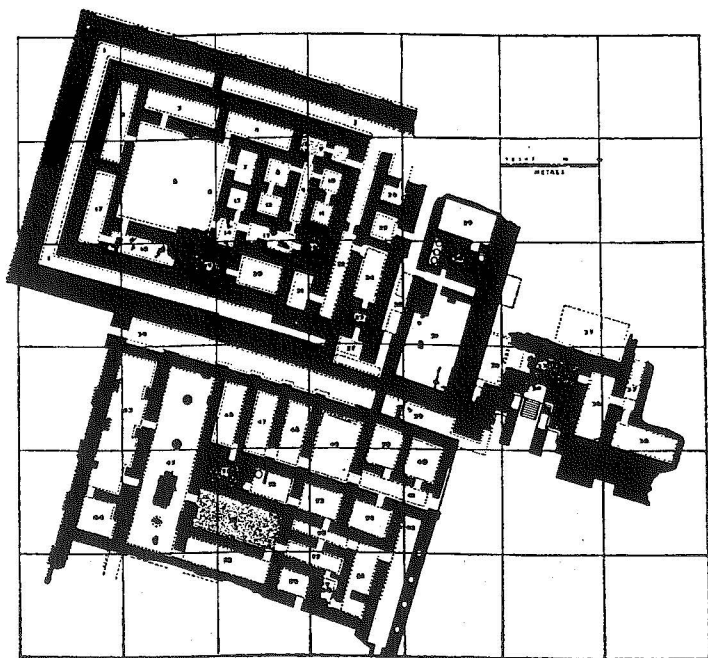
287. Conjunto arquitectónico del Eanna —Santuario de la diosa Inanna— de Uruk (época de Uruk, 3700-2900 a.C.), con el "Templo de Caliza" (arriba) y los demás edificios adyacentes (según Lenzen).

288. Reconstrucción del Templo de Kafadye (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.) según Delougaz, en la que se destacan los recintos ovales que cierran el ambiente sagrado.



alargado, con una amplia nave central acabada en forma de T para comunicar con una cabecera tripartita. Numerosas puertas comunican con el interior y con las capillas laterales, abiertas a los lados mayores de una fachada lineal y toda ella articulada con el característico contorno dentado, según la fórmula ensayada en Eridú.

289. Planta del Palacio de Mesilim, en Kish (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.), según Christian. Nótese la reciedumbre de los muros y la regularidad del trazado.



la construcción con el complemento de una epidermis de gran eficacia y belleza: un forro de pequeños conos de arcilla cocida de diferentes tonos, clavados en la masa de los muros o pilares y formando con los circulitos de sus bases una especie de mosaico con sencillos dibujos geométricos de gran efecto decorativo. Era un ensayo consagrado a tener un éxito en el futuro que no tendría el empleo de la caliza —siempre excepcional—, y sería el de proteger el barro crudo de los agentes externos por una epidermis más dura, de barro cocido, en la que desarrollar, además, efectos decorativos con redobladas posibilidades.

La vitalidad de esta época se muestra en que las magníficas construcciones del Eanna que acabo de describir fueron amortizadas para la construcción sobre sus restos de otra serie de construcciones, entre ellas dos nuevos templos que repiten la disposición de los anteriores; uno de ellos, el más grande y peor conservado, presenta una fachada articulada con numerosos entrantes y salientes, algunos de ellos verdaderas capillas abiertas al exterior en los muros excepcionalmente gruesos de la construcción. En cualquier caso, las pautas de la arquitectura, centrada ahora en el edificio principal del templo, estaban dadas, y las novedades o los atrevimientos no dejaban de ser variaciones sobre el mismo tema.

En la etapa siguiente de la historia sumeria, la que se conoce como de las primeras dinastías o época dinástica arcaica —apro-

ximadamente entre el 2900 y el 2330 a.C.— la arquitectura templaria muestra como novedad principal la ruptura con la disposición abierta de los templos, la tendencia a aislarlos, a hacerlos menos accesibles, hasta convertirlos en ciertos casos en edificios reciamente fortificados, como se documenta elocuentemente en el yacimiento de Kafadje, donde el templo de Inanna queda encerrado en un doble recinto murado de forma oval [288]. Parece como si la sociedad sumeria, a la que fueron ahora incorporándose gentes semitas en número cada vez mayor, se hubiera vuelto menos confiada al concluir la dorada época de Uruk, y el templo, que era además un importante centro de poder político y económico, se rodeara de toda clase de precauciones.

En esta época de las primeras dinastías, en las que pugnan por la hegemonía varias ciudades principales —Kish, Uruk, Ur, Lagash, Umma—, los poderes de éstas y de sus reyes se hacen más acusados, y tendrán como correlato arquitectónico las grandes murallas de ciudades y la aparición de los primeros palacios. Unas y otros subrayan la tendencia al encastillamiento comentada para los templos, y denuncian un periodo de recelos y antagonismos que harán de las ciudades organismos cada vez más militarizados.

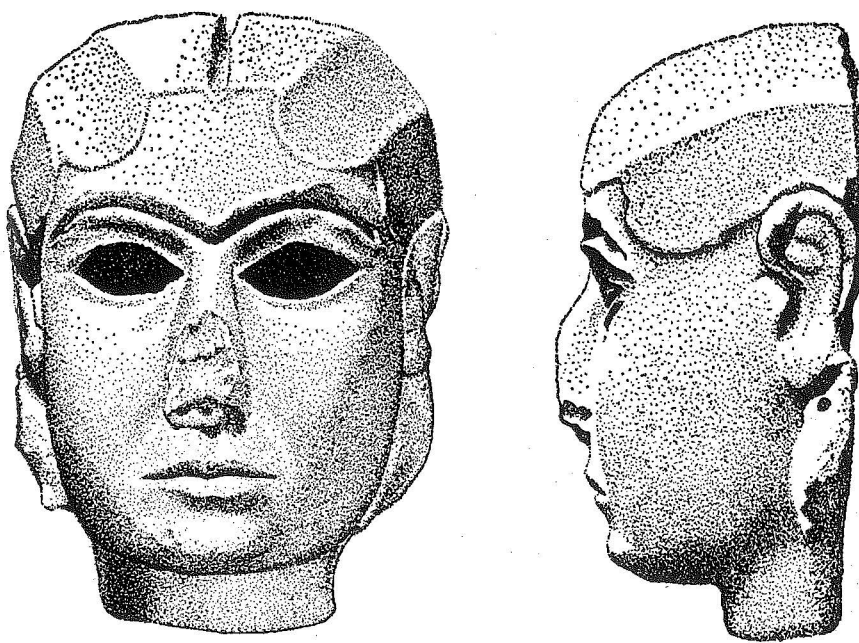
Murallas hubo, como las de Uruk, de muchos kilómetros y centenares de torres,

que ejemplifican el tono de la época y se ofrecen como una nueva proyección del esfuerzo económico y técnico de las ciudades. La leyenda atribuyó la construcción de la muralla de Uruk al rey mítico o mitificado de la ciudad, Gilgamesh: “Él edificó los muros de Uruk, la bien cercada... ¡Contempla su muralla exterior, que parece hecha de bronce! ¡Mira sus paredes internas que no tienen rival!”. Así la enaltece el célebre *Poema de Gilgamesh*.

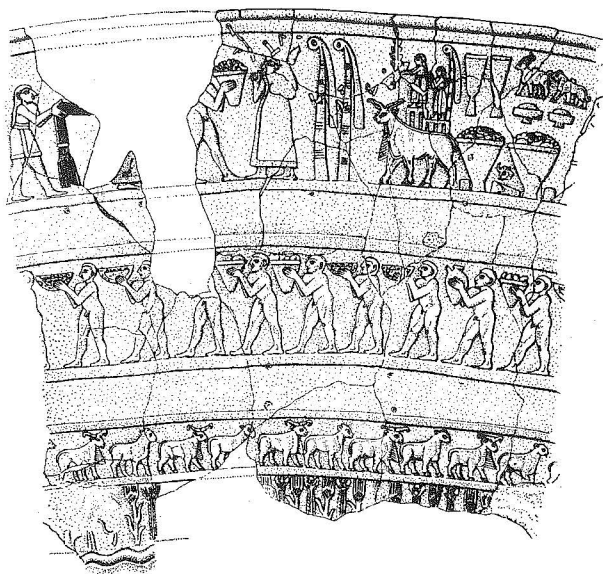
También en adelante compartirá el palacio con el templo el privilegio de ser referencia principal para la apariencia y la vida de las ciudades. Los restos conservados del de Mesilim de Kish muestran una organización en dos grandes conjuntos yuxtapuestos, uno de representación y uso cortesano, y otro, mayor y más antiguo, situado al norte, para la vida administrativa; dispone éste último de una entrada monumental, flanqueada de torres, y se ciñe de una recia fortificación con doble muro [289]. Todo componía una soberbia construcción desde la que garantizar la labor de control del monarca, y con la que transmitir, traducido en contundente arquitectura, un inequívoco mensaje de poder.

Las artes figurativas

La creatividad de los sumerios se puso particularmente de relieve en el dominio de



290. Frente y perfil de la *Dama de Warka* (época de Uruk, 3700-2900 a.C.). Museo de Irak, Bagdad. El original, realizado en alabastro, mide 20 cm. de altura (dibujo de M. Bendala sobre fotografía).



291. Vaso ritual de Uruk (época de Uruk, 3700-2900 a.C.). Museo de Irak, Bagdad (dibujo de M. Bendala sobre propuesta de Heinrich).

El arte al servicio de una religión y de sus ceremonias principales tiene en el *Vaso de Uruk* una antigua manifestación, y el logro de una obra maestra para el primer arte sumerio. Es un gran vaso de alabastro, de un metro de altura, con forma casi cilíndrica ligeramente caliciforme sobre pie tronco-cónico, un tipo de recipiente habitual entre los instrumentos de culto, como acreditan las representaciones del mismo vaso y muchos otros testimonios. Se halló entre las ruinas del Eanna de Uruk.

La decoración se reparte armónicamente por su pared externa: tres frisos en bajorrelieve separados por bandas lisas, sensiblemente más alto el de la parte superior, que contiene la escena principal con la que se coronan la composición y su significado. El friso inferior se apoya en una línea sinuosa, símbolo del agua fluvial que vivifica los campos, de los que brotan cereales y palmeras, que se alternan en sus formas esquemáticas; sobre ellos pasan ovejas y carneros, con los que se cierra la representación de los bienes de la tierra. En el registro central, hombres ceremonialmente, desnudos portan recipientes con ofrendas, en una marcha que invierte el sentido de la que llevan los animales del friso inferior.

Arriba se representa la ofrenda a Inanna a la que conduce la marcha de la naturaleza y de los hombres representada en los frisos inferiores. La diosa los recibe de pie, delante de sus estandartes y de objetos de culto que incluyen imágenes divinas sobre peanas con apariencia de templo, todo ello sobre un pedestal con forma de carnero; también vasos como éste mismo, otros en forma de animales y recipientes con ofrendas; la procesión la encabeza un sacerdote desnudo, como los oferentes de la procesión, y un personaje perdido, que ha de ser el rey o un alto personaje en traje de ceremonia, a quien un servidor le ayuda a portar la más preciada ofrenda, un ceñidor para la diosa terminado en grandes borlas (¿quién no recuerda la entrega cada cuatro años a Atenea de un vestido o peplo, ricamente bordado, en una procesión que ilustra el friso del célebre Partenón de Atenas?)

H. Schmökel escribió inspiradamente: "Los relieves que rodean el vaso, alto y hermoso de formas, presentan una especie de credo de la devoción del antiguo Sumer, que une la naturaleza, el hombre y la divinidad en un todo armónico". En el recorrido por sus relieves es fácil evocar las jubilosas celebraciones con las que la gente de Uruk agradecía los bienes obtenidos de un orden social, natural y económico presidido por la diosa Inanna.

las artes figurativas. Su contenido inicial, fundamentalmente religioso y votivo, fue cediendo progresivamente terreno a su subordinación a objetivos conmemorativos e históricos, puramente políticos, en una palabra.

El arte como referente colectivo se relacionaba, entre otras cosas, con el hecho de que buena parte de las festividades oficiales y populares giraban en torno a celebraciones religiosas presididas por el culto a una Diosa Madre de la Naturaleza, Inanna en la

292. Escultura de alabastro de Tell Asmar (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.), identificada como posible representación del dios Abu. Museo de Irak, Bagdad.

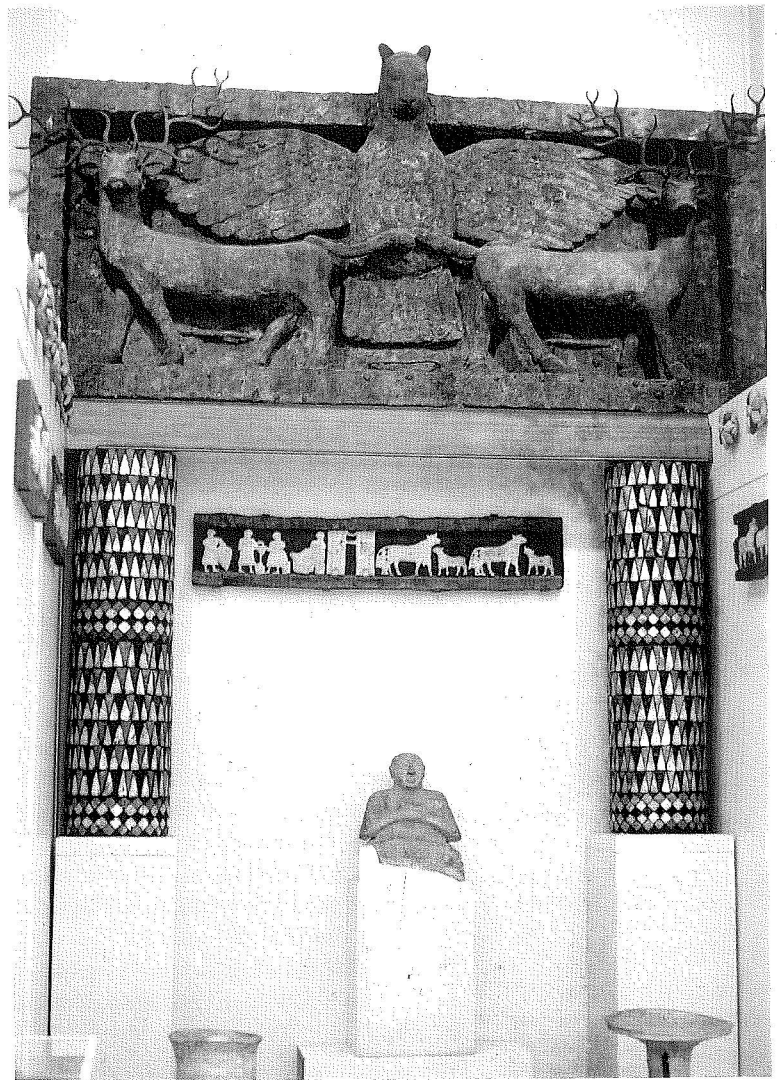


denominación de su principal advocación sumeria. En una sociedad de base fundamentalmente agrícola se decantó la secular práctica neolítica de preservar los dones de la tierra mediante el culto a los dioses que las proporcionaban o que directamente los encarnaban. La Diosa Madre era la tierra misma, fuente de la vida y de las energías que la mantenían: las plantas y los animales que servían al hombre de sustento.

La acompañaba un dios masculino, encarnación del principio complementario de la fecundidad y del espíritu de la vegetación, que periódica, estacionalmente, moría y se renovaba cada año para mantenerse eternamente joven. Es Dumuzi para los sumerios, que junto a la todopoderosa Inanna aparece compartiendo sus funciones —las de vivificar el campo o alimentar el ganado— o asumiendo la más específica de combatir a los animales salvajes que ponen en peligro a los ganados o al hombre mismo. Es fácil entender que el soberano o *lugal* de las ciudades se identificara con él, que se presentara como su encarnación en la tierra.

Buena parte del arte sumerio estará al servicio de la implantación de estas ideas religiosas, profundas y sencillas, y desde luego eficazmente vertebradoras de la socie-

293. Relieve con un príncipe sacerdote en una doble escena de cacería (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Museo de Irak, Bagdad.

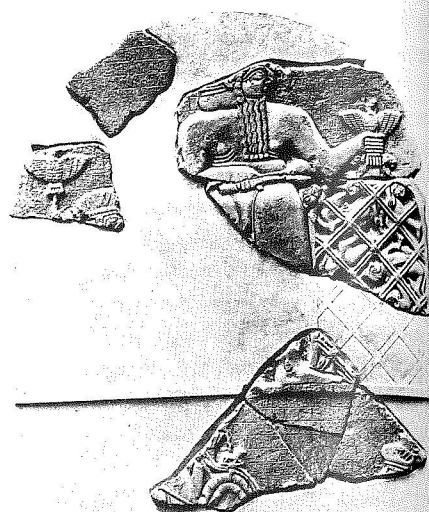
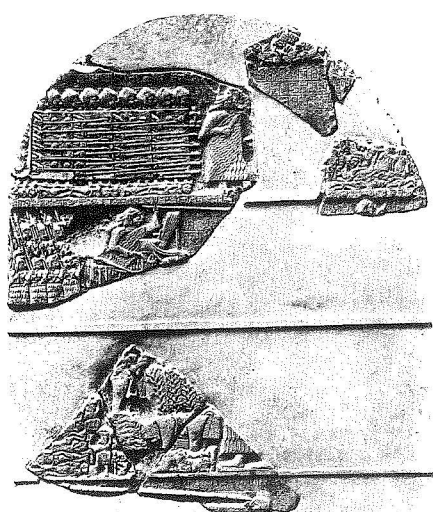


dad en que medraron. Sirve de ejemplo de ello una obra maestra del relieve en piedra de la época de Uruk, el gran vaso de alabastro que representa la ofrenda a Inanna de los frutos de la tierra y de otros dones, quizá como ilustración de una ceremonia principal en el ciclo de celebraciones anuales [291].

De la misma época es otra creación excepcional en el terreno de las artes figurativas: la llamada *Dama de Warka* [290]. Es una escultura de casi bulto redondo que representa a tamaño cercano al natural el rostro de una mujer, tal vez la misma Inanna o una sacerdotisa. La proporcionalidad de los rasgos, su naturalismo, la serenidad del semblante, se anticipan a los valores que tenemos por clásicos y traducen con la sencillez y la eficacia de las obras maestras la armonía que se percibe en el conjunto de la época de Uruk. La cabeza se interrumpe en un plano posterior que, junto a otros deta-

294. Conjunto de piezas de la ciudad de Ur, en el Museo Británico de Londres, presidido por el gran altorrelieve de cobre con el águila leontocéfala sobre ciervos.

295. Anverso y reverso de la *Estela de los Buitres* (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Museo del Louvre, París. Obsérvense la característica disposición del relieve en registros horizontales y la importancia concedida a la figura del dios Ningirsu, victorioso sostenedor de la redada.



lles, deja ver que debía de quedar incorporada a una pared o era parte de una escultura mayor, tal vez de madera, donde mediante pintura, relieve o en bulto redondo se completaría la figura. Otras pocas piezas de la época muestran la misma tendencia a un naturalismo sintético, muy elaborado y creativo, presente también en algunas creaciones del periodo siguiente.

296. Placa o estela de *Urnanshe* (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Museo del Louvre. El rey de Lagash aparece representado en dos escenas, una como constructor, otra presidiendo un simposio ritual. Mide 40 cm de altura.

Por lo demás, el repertorio de esculturas de bulto redondo en esta primera etapa del arte mesopotámico es relativamente limitado, aunque los ensayos en esculturas de cobre eran una muestra de soltura



técnica, con apuestas mayores como debió significar la realización de un altorrelieve de dos metros de anchura que representa al águila leontocéfala —el Imdugud, atributo del dios Ningirsu—, que apoya sus garras sobre dos ciervos [294]. El modelado del cobre se prestaba a formas más naturalistas, tendencia contraria a la representada por las figuras de unos orantes de alabastro halladas en Tell Asmar, de la época de las primeras dinastías; con cuerpo de reloj de arena, manos unidas y rostros atónitos, destaca entre ellas la imagen de un individuo que alcanza los setenta centímetros de altura, identificado con el dios Abu [292]. Son figuras de corte muy esquemático, geometrizable, que recuperan de alguna manera fórmulas ensayadas larguísimo tiempo en los idolillos prehistóricos.

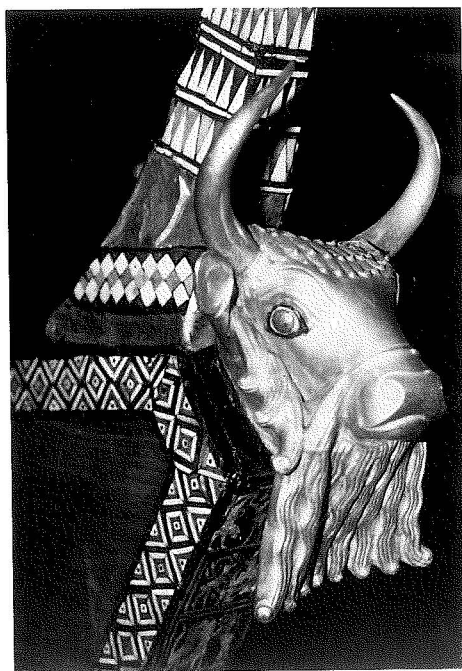
El relieve se presta a creaciones más inventivas y libres, con menos recursos técnicos. Pronto, como se dijo, surgirán en este campo obras maestras como el *Vaso de Uruk*, y en la misma época se ensayan formas más monumentales de relieve, como acredita el realizado sobre basalto —de 0,8 metros de altura— con la representación de un príncipe sacerdote en una doble escena de cacería de fieras [293].

En el periodo de las primeras dinastías siguieron haciéndose vasos con relieves planos y una rica temática simbólica y religiosa, y se enriquece el repertorio de obras en relieve con nuevas creaciones, tan interesantes como las placas cuadrangulares

perforadas, seguramente para ser fijadas a las paredes de los templos, con escenas en varios registros, entre las que abundan las de ofrenda y de simposio para celebrar la construcción o la dedicación de un templo, o una fiesta sagrada [296].

Pero tanto el relieve como la fórmula de la superposición de registros van a tener una expresión magistral en la obra más representativa de la época de las primeras dinastías: la *Estela de los Buitres* [295]. El príncipe Eannatum de Lagash conmemoraba con ella su victoria sobre la vecina ciudad de Umma, gracias a la que resolvía a su favor un viejo litigio de fronteras. La estela, muy mutilada y sólo parcialmente conservada, alcanzaba 1,8 metros de altura, y tenía forma rectangular con la parte superior redondeada; los relieves ocupaban todas las caras, incluidos los cantos o bordes de la placa de caliza.

La cara más narrativa muestra en franjas superpuestas, entre otras escenas, al rey Eannatum al frente de las tropas, a pie o en su carro de guerra. Destaca en las composiciones la minuciosidad en los detalles —de gran valor cultural y etnológico— y la eficaz descripción de un sólido ejército: un grupo en falange cerrada, capaz de arrollar todo a su paso, compone una especie de “tortuga” a la



298. Detalle de la rica ornamentación, con figuras doradas y taraceas, de un arpa de Ur (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.). Bagdad, Museo de Irak.

romana con la yuxtaposición de los grandes escudos rectangulares, entre los que asoman agresivas las lanzas. En la otra cara, con dos únicas escenas de gran formato, aparece el dios de Lagash, Ningirsu, que sostiene en la mano una red con los enemigos vencidos, una imagen de poder en la que se combina la monumentalidad del dios, en contraste con los hombrecillos de la red, y la fácil e inteligente asociación a un gesto de absoluto dominio sobre seres apresados, mil veces contemplada por gentes habituadas a la pesca; por si algo faltara, el dios golpea con la maza la cabeza de uno de los desgraciados que asoma por un hueco de la malla.

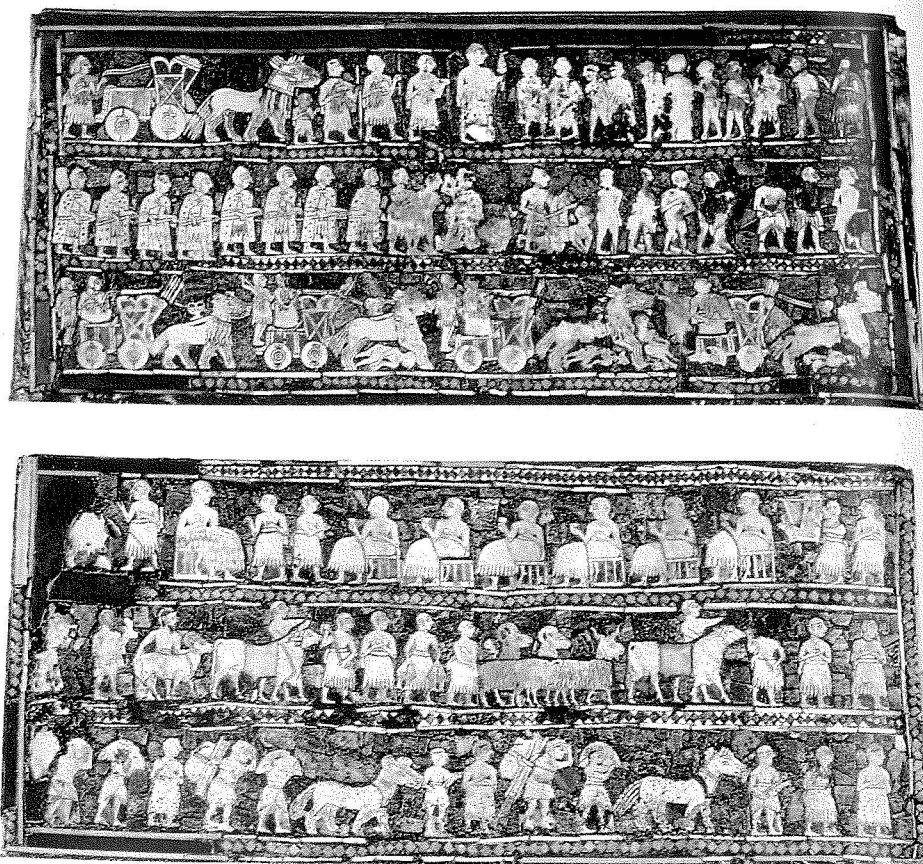
Si de un salto entre campos artísticos bien distantes nos trasladamos del relieve monumental al diminuto de los sellos signatarios, entraríamos en terrenos de la máxima creatividad en el arte sumerio. El

299. Impronta de sello del período protodinástico, con una “banda figurada” en la que se repite el tema de un hombre en lucha con animales, alzados de patas delanteras, según una postura característica. Museo de Irak, Bagdad.

297. El Casco de Meskalandug (época dinástica arcaica, 2900-2330 a.C.), representación en oro de una peluca ritual. Museo de Irak, Bagdad.



300. El *Estandarte de Ur*
(época dinástica arcaica,
2900-2330 a.C.),
con escenas de guerra
y de celebración de victorias
realizadas en taracea.
Museo Británico, Londres.
Los cuadros miden
42 x 27 cm.



sello cilíndrico, creado para dejar una impronta de longitud indefinida sobre la sustancia blanda —generalmente arcilla— que se desea signar, fue un campo ideal para desplegar la capacidad imaginativa de los finos artífices que los hacían y, por su enorme variedad y riqueza, un álbum de imágenes riquísimo en sugerencias [299]. Desde simples motivos geométricos o series de animales más o menos estilizados, puede pasarse a escenas de complejo significado. Admiraremos la que ofrece un sello de la época de Uruk que representa a Dumuzi con ramas en las manos cuajadas de flores que mordisquean dos carneros dispuestos en forma heráldica, en una composición que cierran dos estandartes de cañas, símbolo de Inanna. Es una composición admirable, en la que Dumuzi se presenta como genio vivificador de la naturaleza, símbolo de las plantas que alimentan el ganado en la tierra, los campos de la diosa Inanna; es como una personificación del “Árbol de la Vida”, un tema simbólico y artístico prácticamente eterno en el mundo mediterráneo, que veremos infinitamente repetido en el arte occidental, desde los marfiles fenicios a las sutiles ver-

siones que de lo mismo harán los romanos en relieves como los que cubren el emblemático *Ara Pacis* de Augusto.

Los artesanos sumerios dieron otra prueba inapelable de su pericia en la creación de objetos suntuarios. Los más famosos y deslumbrantes se hallaron en las Tumbas Reales de Ur, verdaderos concentrados de testimonios del poder de los soberanos de las primeras dinastías por las riquezas que atesoraban y, sobre todo, por la ritualidad que manifiestan (en la que destacan las inmolaciones colectivas y los ritos destinados a sugerir la divinización del soberano). Pero desde el punto de vista artístico llama en primer lugar la atención el riquísimo utillaje que acompañaba estas ceremonias: joyas y objetos preciosos como el casco de oro de ceremonia de Meskalandug [297], liras o arpas lujosamente decoradas con figuras doradas [298] y cuadros de taracea elaborados con conchas y piedras semipreciosas, o el llamado *Estandarte de Ur* [300], una caja de destino incierto con escenas de guerra equiparables a las de la *Estela de los Buitres*, dibujadas mediante taracea de concha y caliza sobre fondo de lapislázuli.

2. ARTE ACADIO, NEOSUMERIO Y PALEOBABILÓNICO

En los cuatro últimos siglos del III milenio antes de nuestra era, Sumer se vio sacudida por importantes cambios políticos y sociales, derivados de la pugna definitiva entre la tradicional hegemonía de los sumerios y el peso creciente de los semitas, que venían infiltrándose en el país desde siglos antes. El episodio más importante de esa tensión fue la imposición del poder semita bajo el liderazgo de un individuo originario de Kish, donde la presencia semita era particularmente importante, llamado Sargón, un nombre que sonará con fuerza en adelante en la historia de Mesopotamia. Sargón se hace con el poder de todas las ciudades de Sumer y crea un imperio que se extendió desde el Pérsico al Mediterráneo, con centro en la nueva ciudad de Accad, no encontrada todavía, y sobre la base de un férreo poder monárquico.

La dinastía de Sargón gobernó desde el 2334 al 2154, en que la ciudad de Accad fue destruida por invasores guti. Las ciudades sumerias aprovecharon el hundimiento para rehacer su hegemonía, en lo que destacaron centros tradicionales como Lagash y Ur. Con su III Dinastía, Ur restablece prácticamente lo que había sido el Imperio Acadio, pero poco antes del 2000 vuelve a derrumbarse el orden presidido por la antigua ciudad sumeria, de nuevo por la reiterada presión de gentes del exterior (entre ellos los elamitas del este, que destruyeron Ur).

Los nómadas amoritas, semitas del oeste de Mesopotamia, acabarán imponiendo su dominio en numerosas ciudades: Mari, Larsa, Isin... La más importante fue Babilonia, que llegó a imponerse y a cohesionar bajo su dominio a todo el país, al que dio su nombre por mucho tiempo. En el difícil equilibrio político con otros estados de importancia creciente, como Asiria, al norte, o el Elam, al este, la cima del poder babilónico en esta primera etapa llegó con el rey Hammurabi (1792-1750), que incluso

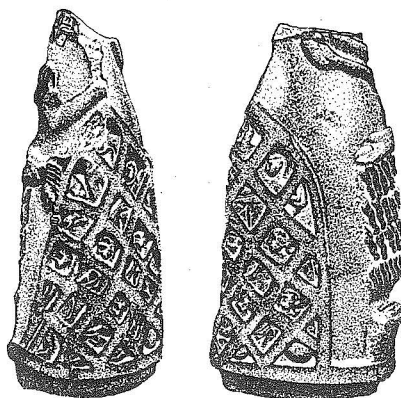
dominó episódicamente a los poderosos asirios, y a todos sus competidores de la zona.

El arte de este amplio periodo estuvo condicionado por la cambiante situación política, aunque sobre la base de la tradición sumeria anterior, ratificada por el impulso creativo de los acadios, que la asumieron y enriquecieron vigorosamente. Fue el legado artístico que sin cambios sustanciales se mantuvo con la recuperación de la hegemonía sumeria, y base también de la producción artística paleobabilónica, a la que se deberán nuevos ingredientes de interés.

El arte de Accad: al servicio del imperio

El ejercicio de poder absoluto que supuso el encumbramiento de Sargón y sus sucesores trajo consigo una abierta instrumentalización del arte, convertido en principal expresión del poder político y militar del soberano. El tono civil y militarista que se acentúa en la fase anterior de las primeras dinastías de Ur, con muestras tan elocuentes como la *Estela de los Buitres* de Eannatum, se adueña de la producción artística, hasta el punto de monopolizarla casi absolutamente.

La proyección religiosa o votiva del arte no sólo se reduce ante los requerimientos del poder por tener directa expresión de sus capacidades, de sus hechos, sino que el



301. Fragmento de estela acadia, en diorita negra, conservado en el Museo del Louvre, París (dibujo de M. Bendala). Mide 54 cm de altura.

soberano suplanta el papel reservado antes a los dioses y se convierte también en protagonista, si no exclusivo, sí principal de los asuntos tratados por la escultura, o de los ambientes creados por la arquitectura.

La destrucción de la capital Accad, cuyas ruinas aún no han sido descubiertas por los arqueólogos, hace que la información de que se dispone sea acusadamente parcial, pero la que ofrecen otros centros semitas o dominados o influidos por los sargónidas, y el conjunto de los vestigios de la época, no dejan lugar a dudas sobre la nueva gravitación del poder del soberano en los dominios del arte.

El parisino Museo del Louvre guarda entre sus tesoros artísticos de esta época el fragmento de una estela de diorita, tal vez de Sargón, que sirve de perfecto ejemplo, tanto del estado fragmentario de muchas de las obras conservadas de entonces, como del papel que en ellas desempeña el soberano y de otros aspectos principales del arte acadio. El trozo de estela [301] muestra el conocido asunto de la redada de prisioneros sujeta briosamente por la mano de un gran personaje, que aquí no es un dios, como Ningirsu en la *Estela de los Buitres*, sino el

soberano quien, eso sí, conduce la red de prisioneros ante la presencia de su diosa protectora Istar. La *Estela de los Buitres* sugiere que el soberano actúa como vicario de la divinidad, que es quien a la postre protagoniza la victoria; pero en ésta del Louvre el soberano ha suplantado a la divinidad y todo lo más le dedica a ella su triunfo; es una asunción del papel divino que acabará por ser una directa divinización del monarca en la misma dinastía sargónida.

La misma estela, pese a su mutilación, sugiere otras cuestiones de interés. Una de ellas, la caracterización de la diosa protectora Istar, reconocible pese a su casi total pérdida por los haces de armas que le brotan de los hombros. Se subraya con ello su condición de diosa de la guerra, sucesora de Inanna, de quien hereda también sus otros atributos y poderes —como diosa de la naturaleza—, pero acentuando su dimensión más adecuada a la bellicosidad de los acadios. El arte que ellos promueven se llena de escenas de guerra, de conducciones y ejecuciones de prisioneros, de todo lo que subrayaba el poder militar como garante de la unidad del vasto imperio sobre el que ejercían su dominio.

La sugerencia más directa de la fragmentaria estela que nos ocupa es su propio material escultórico, la diorita, una roca dura y oscura, verdadero reto para el escultor y, por ello, una clara expresión de prestigio y de dominio técnico; acabada y pulida, la diorita ofrece una superficie brillante, de aspecto metálico, que se prestaba a las mil maravillas para soporte de uno de los temas principales de la época, la efigie del soberano más o menos monumental, una novedad más de la época, tanto en el arte acadio como en el neosumerio. La casi totalidad de las esculturas reales han llegado en estado muy fragmentario, aunque en los trozos se percibe claramente un afán por el naturalismo y la fidelidad a los detalles anatómicos que intensifica y continúa la mejor tradición sumeria en esta línea. Y por supuesto que el alabastro, la caliza o la arenisca seguirán siendo soportes pétreos usados a menudo por los escultores acadios.

Precisamente en arenisca roja se realizó la obra cumbre de la escultura acadia, la *Estela de Naramsín* [303], el soberano nieto de Sargón que señaló una fase de apogeo en la historia del imperio de Accad. Un único relieve cubre por una sola cara una



302. Retrato probable de Naramsín (época acadia, 2334-2154 a.C.). Bronce. Museo de Irak, Bagdad. Combina la idealización con un eficaz naturalismo, y se solemniza con el peinado de ceremonia y la frondosa barba.

303. **Estela de Naramsín** (época acadia, 2334-2154 a.C.). Museo del Louvre, París.

La magnitud histórica de Naramsín, tercer sucesor y nieto del gran Sargón de Accad, podría percibirse con sólo el excepcional monumento de la estela que celebra su victoria sobre los lulubitas. Eran éstos un belicoso pueblo de los Zagros, concreción en este caso de los pueblos limítrofes que solían acechar los nacientes estados civilizados a la caza violenta de botín. Contenerlos era, en la mentalidad de entonces, una necesidad y un deber principal de los soberanos, que al cumplirlo se engrandecían en la medida en que subrayaban su papel de protector del pueblo.

La hazaña de Naramsín fue eternizada en un monumento que contó con un artista —anónimo, como es usual en estas civilizaciones— que remonta amplios vuelos creativos respecto de lo que era común hasta entonces. Era un atrevimiento componer una sola escena en el amplio campo de una estela que mide dos metros. La rígida disposición de registros, que divide el campo compositivo tanto formal como secuencialmente, es sustituida por una composición única, que sintetiza cuanto era preciso decir, y lo ordena según un criterio escenográfico que aúna una nueva capacidad para la representación paisajística con su forzada disposición en función del enaltecimiento compositivo del monarca.



La acción ocurre en un paisaje montañoso, con líneas onduladas oblicuas, pobladas con algunos árboles, por las que ascienden acompasadamente los guerreros acadios; todos miran hacia arriba, donde se halla, a tamaño muy superior al de todos los demás, la figura del soberano; avanza éste con solemnidad en el mismo sentido que su tropa, pisando a algunos enemigos muertos, mientras otros se derrumban ante él heridos de muerte, o imploran clemencia, lo que hacen diversos lulubitas en varios escalones a la derecha de la composición, vueltos hacia el monarca y sus soldados; el aprovechamiento dramático de las posibilidades del paisaje escarpado sugerido en el relieve se hace más evidente y audaz mediante la representación de un lulubita que se despeña cabeza abajo al paso de Naramsín.

El soberano empuña las armas y aparece casi desnudo, vestido con un breve faldellín, con una monumentalidad realizada por el tamaño y por la representación con una vigorosa anatomía, muy bien lograda por el artista. Lo más significativo es que se toca con el casco de cuernos, exclusivo hasta ahora de los dioses. Se muestra, pues, como un dios, y es significativo que no comparte la escena con la imagen de ninguna divinidad, presente únicamente mediante sus símbolos astrales —tal vez del dios solar Shamash—, que asoman sobre una eminencia rocosa, pelada y lisa como un obelisco, que es mudo testigo de la hazaña y la gloria del rey-dios.

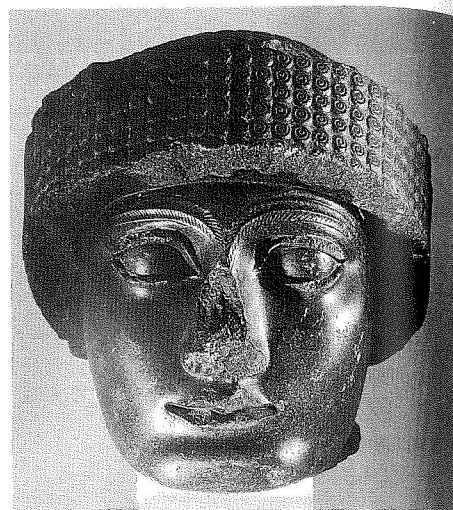
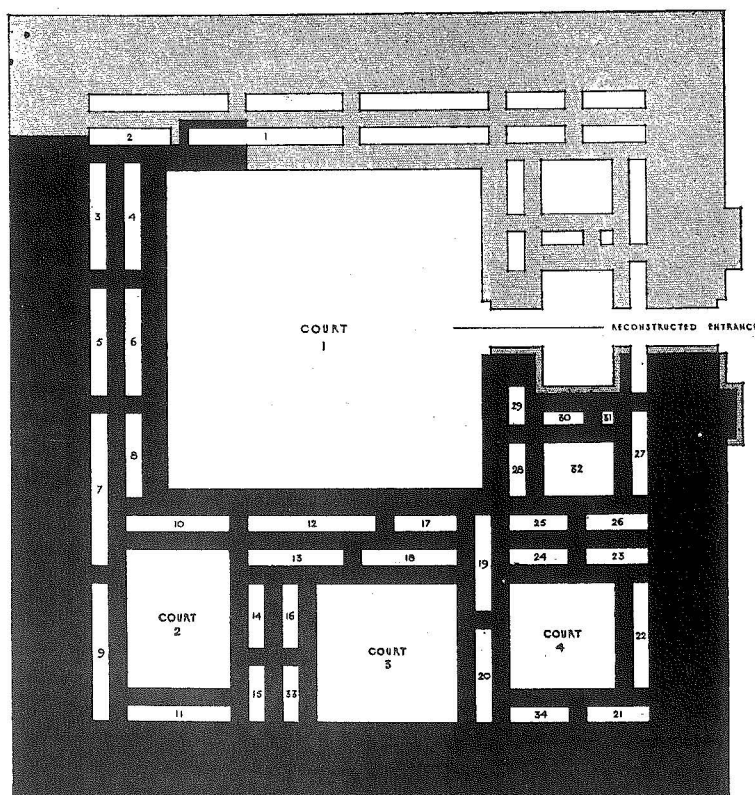
gran piedra apuntada de casi dos metros de altura. Con monumentalidad y estilo desconocidos hasta ahora, el relieve glorifica al soberano, que como un dios asciende solemnemente hacia la cúspide de la composición, al frente de sus tropas y aplastando a sus enemigos, para hacer eterno el recuerdo de su victoria sobre los lulubitas, belicosos y temibles pobladores de los montes Zagros. La estela supone una de las cumbres del relieve histórico del arte de Meso-

potamia y de todos los tiempos, y es signo elocuente de la madurez política, histórica y artística de quienes la crearon.

La escultura sobre soporte metálico, con conocidos tanteos y creaciones importantes ya en la época anterior, tiene en la acacia otra manifestación señera en la conocida cabeza de bronce de un rey, probablemente el mismo Naramsín [302]. Alcanza tamaño casi natural, pues con la poblada barba alcanza los 35 centímetros de altura. Se

halló en buen estado en Nínive, aunque con destrozos en los ojos —salvajemente dañado sobre todo el izquierdo— causados por quienes arrancaron los materiales preciosos incrustados en ellos (aparte de otras mutilaciones intencionadas, como el corte de las orejas). Pese a todo, la cabeza se ofrece como una obra maestra de la escultura en metal, ya con la técnica del bronce hueco, acabada con abundantes y refinados toques de buril, sobre todo en el pelo y la barba; aparece ésta representada como una cascada de tirabuzones simétricos acabados en dos puntas, y recogido aquél en un peinado de ceremonia que recuerda al sumerio materializado en el casco de oro de Meskalandug. Una y otro enmarcan un rostro de acusada personalidad, retrato idealizado de un soberano en el que se traducen con maestría los rasgos de su ascendencia semita. Con él queda definida una imagen del soberano oriental, noble e imponente, casi sobrehumano, que creará escuela en el arte de tiempos posteriores.

304. Planta del Palacio de Naramsín en Tell Brak (época acadia), muy regularizada y con fortísimo muro exterior (según Mallowan).



305. Cabeza de Gudea de Lagash (época neosumeria). Diorita. Museo de Bellas Artes, Boston. Obsérvense la idealización de los rasgos del rostro y el característico tocado.

importantes edificios públicos. Las limitaciones son en esto más acusadas por el desconocimiento de cómo fue la capital, Accad, pero el Palacio de Naramsín en Tell Brak (Siria) constituye una muestra de gran relevancia de las creaciones acadias en este terreno [304]. Adopta planta casi cuadrada (111 por 93 metros) y ofrece en todo el aspecto de un edificio totalmente planificado, en el que destaca el imponente muro de cierre exterior, de diez metros de espesor, que lo haría aparecer como un recio e inatacable castillo. Una única puerta, flanqueada por torres, da paso al interior, distribuido en varios patios y multitud de estancias alargadas, todas del mismo patrón, que formaban en conjunto un extraordinario centro de almacenamiento de mercancías. El Palacio Viejo de Assur tiene una disposición casi idéntica, y ambos ilustran lo que fue una arquitectura de rígidos patrones oficiales al servicio del poder imperial, tanto en lo que hace a su función como en su dimensión aparental.

Continuidad y retornos en las producciones neosumerias

Del mismo modo que las ciudades sumerias restablecieron su autonomía sobre la restitución del modelo imperial que habían forjado Sargón y sus sucesores, el arte neosumerio se atiene a los logros creativos de

306. Estatua sedente de Gudea de Lagash (época neosumeria).
Diorita azulada. Museo del Louvre, París.

Varias circunstancias se han combinado para hacer de las estatuas de Gudea de Lagash las más representativas y conocidas de la escultura sumeria. Sus numerosos ejemplares, de estilo muy uniforme dentro de una evidente variedad; su buena conservación, aunque no falten mutilaciones en la mayoría; el hecho de tener una nutrida representación en un museo célebre, como el del Louvre; y, sobre todo, su calidad, las han divulgado hasta hacerlas emblemáticas del mejor arte sumerio.

Vemos una de las más interesantes del Louvre, que lo representa sentado, en la habitual postura de recogimiento, con los brazos pegados al cuerpo y las manos enlazadas, lo que contribuye a hacer más cerrada, concentrada y solemne la figura. Es un paradigma de composición escultórica compacta, rotunda en las formas anatómicas y con una clara tendencia a los volúmenes geométricos, como se hace particularmente patente en el vestido que cubre las piernas; desaparecen éstas bajo la contundente geometría de la toga, y sólo asoman por abajo los pies, grandes, desnudos, bien aplastados a la peana como siempre. Las amplias superficies obtenidas con esta forma de hacer eran un campo privilegiado para extender la hermosa escritura cuneiforme y comunicarse con el espectador o con los dioses.

Como se repite en varios casos, Gudea se hace representar llevando sobre las piernas el plano de un templo dibujado en una tabla. Aparte de proporcionar así algunos de los más antiguos dibujos de arquitectura que se conocen, era una forma de presentarse como devoto constructor de templos. Sabemos por muchos datos que Gudea, aunque no rehusó tomar las armas cuando fue menester, quiso basar la restauración de la cultura sumeria sobre la base de la piedad con los dioses, sobre la defensa de actitudes pacíficas, y a ello se aplicó con tenacidad y gran esfuerzo. Aparte de los numerosos textos de las esculturas, bastaría contar para comprobarlo con el largo *Himno a la construcción* del Templo de Ningirsu que hizo grabar en dos grandes cilindros de arcilla; en él pormenoriza sus inquietudes, los detalles de la obra, y cómo cohesionó a todos sus súbditos para la ultimación del piadoso proyecto.



los acadios, aunque con un evidente tono de recuperación de las propias tendencias sumerias, más explícitas en algunas de sus creaciones.

La producción escultórica más notable y característica de esta etapa la constituye el muy nutrido grupo de la treintena de estatuas de Gudea, *patesi* o gobernador de la ciudad de Lagash. Son esculturas de diorita negra, el material que prefirieron los acadios, que representan a Gudea de pie o sentado, aunque siempre en una actitud recogida, con las manos enlazadas, vestido con la toga que deja descubiertos el hombro y el brazo derechos, puesta de moda también por los acadios [306]. Son estatuas compactas, tanto por la disposición como por la representación de una anatomía robusta, maciza y apretada, de un natura-

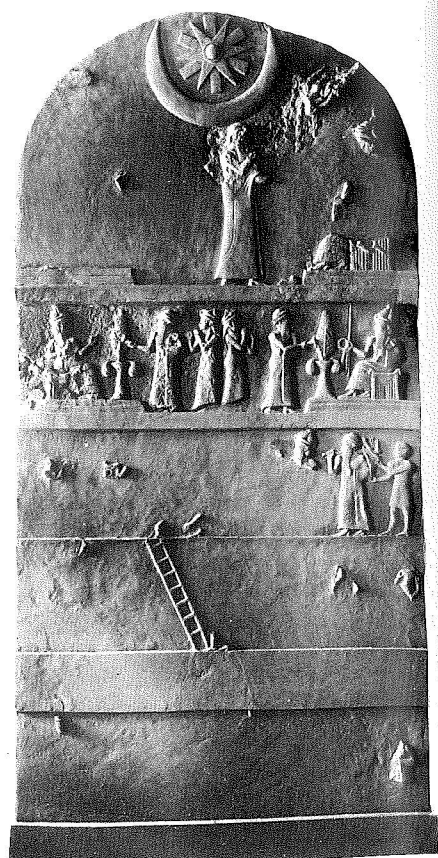
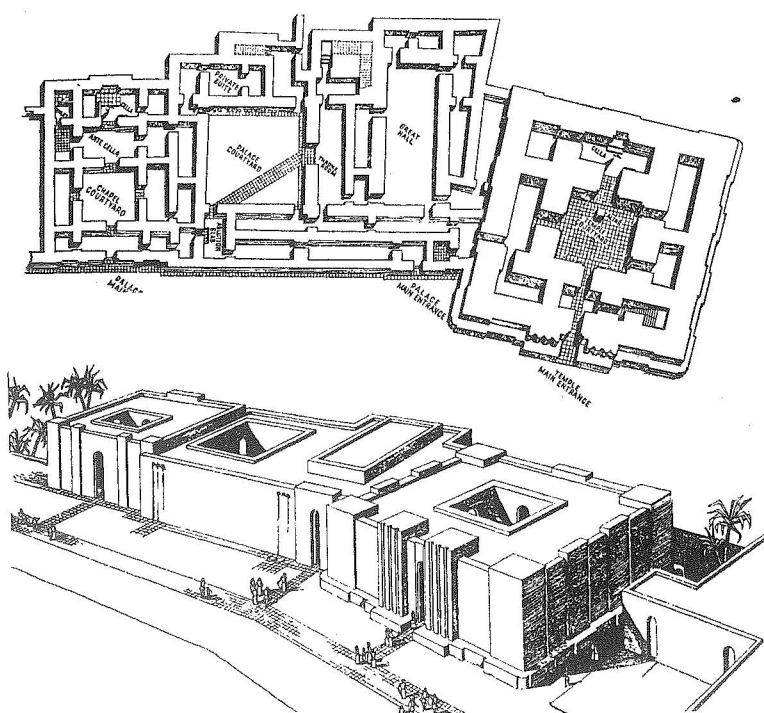
lismo sintético en la línea de la escultura acadia. Las cabezas que se conservan muestran un rostro idealizado, redondo, de grandes ojos con párpados gruesos y bien dibujados, y cejas unidas y estilizadas como dos hojas de palmera; lleva el cráneo desnudo o se toca con peluca o bonete de lana con rizos, caracterizado por su forma de turbante de grueso reborde plano [305].

Las modas y las tradiciones escultóricas acadias se ponen al servicio de una concepción del retrato que podríamos considerar más "sumeria": la que representa al soberano piadoso, orante ante la divinidad, y no al caudillo belicoso como gustaban de mostrarse los soberanos semitas. En esta línea, pero recuperando más expresiva y abiertamente la tradición sumeria, se sitúan estelas que siguen el modelo de la *Estela*

de los Buitres, de forma rectangular redondeada por arriba, y con escenas distribuidas en registros horizontales. La *Estela del príncipe Urnammu* [308], fundador de su tercera dinastía y gran artífice de la restauración sumeria, es la más importante, aunque se haya recuperado en estado muy parcial. De nuevo, como los antiguos soberanos sumerios o como Gudea, el rey se hace representar en el papel piadoso y pacífico del constructor de templos. Se repite en la estela la escena de la presentación del rey ante los dioses, y la participación de ceremonias religiosas que ratifican su devoción o celebran la construcción del edificio, asunto éste que se desarrolla en varias secuencias en las que participa el propio príncipe, al que vemos, en uno de los fragmentos conservados, transportando disciplinadamente las herramientas.

En la arquitectura, uno de los edificios mejor documentados de la época neosumeria deja ver la asunción de la divinización directa del príncipe propia de los acadios. Se trata del templo hallado en Tell Asmar —en la Alta Mesopotamia, junto al Diyala, afluente del Tigris— dedicado al culto del rey Shusín de Ur [307]. Es un edificio de planta cuadrada, de recios muros, que consagra una fórmula arquitectónica de cella más ancha que profunda, precedida de una antecella, disposición iniciada tam-

307. Templo y Palacio de Shusin en Tell Ashmar (época neosumeria). Planta y reconstrucción según Frankfort, Lloyd y Jacobsen.



308. *Estela de Urnammu, príncipe de Ur* (2111-2094 a.C.). Museo de la Universidad de Filadelfia. La estela, muy fragmentada, medía tres metros de altura.

bien por los acadios. Junto al templo se construiría más tarde, cuando la región se convirtió en principado independiente, un palacio que incluye un templo con la misma planta del primero. Los alambicados sistemas de defensa de la nueva construcción palaciega, la pomposidad de las salas de recepción y representación y la fusión de palacio y templo, son indicios reveladores de una concepción del poder del soberano que se eleva al fundirse con la divinidad.

Pero la época neosumeria ocupa un lugar de honor en la historia de la arquitectura mesopotámica por ser entonces cuando cuajó su construcción más popular, el edificio religioso por antonomasia de las antiguas civilizaciones próximo-orientales: la ziggurat o torre escalonada. Con ensayos previos en la primera época sumeria que preludían su forma definitiva, y con la base empírica que proporcionaba la repetida práctica de renovar los edificios construyendo sobre

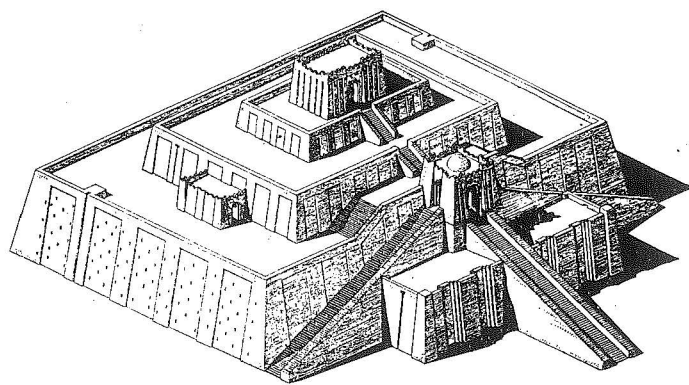
las ruinas de los anteriores —como vimos en Uruk—, la idea de la montaña artificial escalonada estaba llamada a consagrarse en un tipo arquitectónico definido en sí mismo, lleno de posibilidades y con una capacidad de sugestión como muy pocos en toda la historia de la arquitectura.

Tuvo un enorme éxito y se harían muchas en el futuro. El mencionado rey Urnammu de Ur hizo varias en las ciudades de su dominio (Ur, Uruk, Eridu, Larsa, Nippur), pero la más importante y mejor conservada es la de su capital, Ur, que dedicó a la diosa lunar Nannar, la misma venerada en la estela antes comentada y aparecida en el contexto de esta zigurat. Es de planta rectangular, con tres pisos, contruidos con núcleo de adobes y un fuerte caparazón de ladrillo cocido [309].

El arte paleobabilónico: el equilibrio de un legado enriquecido

Los amoritas, dominadores de la situación en la época paleobabilónica, no tenían mucho que aportar como acervo propio a la secular y desarrollada cultura mesopotámica, pero, además, tuvieron particular celo en identificarse con ella, en mantener su carácter y sus logros y, si llegaba el caso, enriquecerla; para ello sólo tuvieron que dar cauce a los contactos multiplicados por la dinámica social y económica de todo el Próximo Oriente por entonces, cada vez más activa, de más amplios horizontes.

De ello se tiene un espléndido testimonio en el conjunto monumental más interesante de la época: el Palacio de Mari [310]. La ciudad era una importante y próspera estación caravenera situada en el Alto Éufrates, un punto ideal para el comercio entre Mesopotamia y las ricas ciudades de Siria, abiertas al Mediterráneo y a los contactos con Egipto. El palacio de sus príncipes tuvo fama en su tiempo por la grandiosidad de su arquitectura y por el lujo y la riqueza de su decoración. La ejemplar recuperación arqueológica de su ruina por A. Parrot nos permite hoy comprobarlo directamente y calibrarlo como expresión de una cultura de fuerte sustrato mesopotámico, enriquecido por importantes aportaciones de origen sirio y con ingredientes de otros lugares, particularmente de Egipto. Con fases que arrancan de los tiempos de la III Dinastía de Ur, el palacio tuvo su máximo apo-



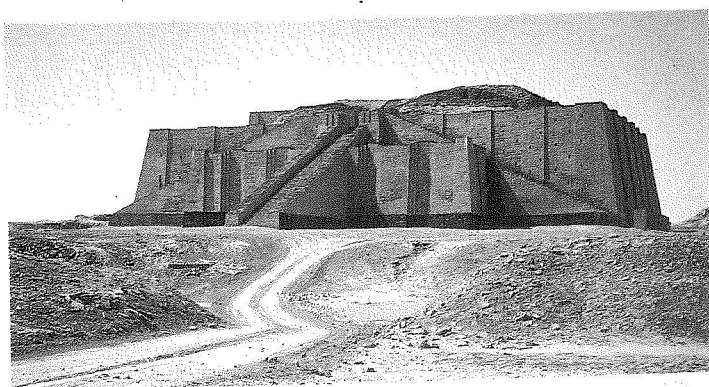
309. Zigurat de Ur (época neosumeria).

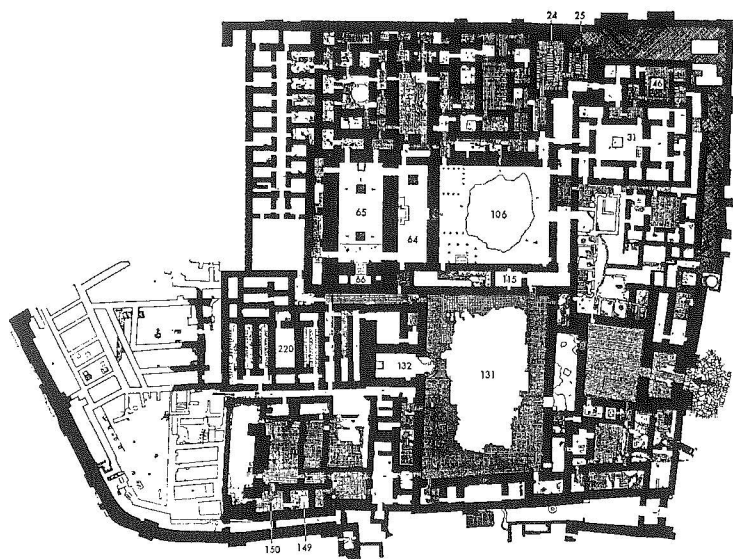
(Dibujo ideal de su estado originario según Wooley y restos actuales).

El paisaje urbano de las mayoría de las ciudades del antiguo Oriente estuvo presidido, desde los tiempos de la III Dinastía de Ur, por la mole escalonada de las zigurats. La Biblia consagró el mito de una “Torre de Babel” entendida como obra sobrehumana que, por signo de soberbia, contravenía los designios de Yahvé. Constituyen, en efecto, construcciones de sobrecogedora masividad, ejemplo de capacidad técnica, de osadía constructiva, como en Egipto las colosales pirámides. La de Babel, de Babilonia, era descrita por Heródoto como sigue: “En medio del santuario se levanta una torre cuadrada, de un estadio (164 metros) de largo y otro de ancho. Sobre esta torre se eleva otra, y otra más sobre ésta, y así hasta ocho torres. La subida se efectúa rodeándolas por el exterior”.

Es una descripción sumaria de un tipo constructivo que ilustra todavía la mejor de las conservadas, la de Ur, que lo define en sus orígenes. Constaba de tres pisos, y su excavador, Sir Leonard Wooley, la describía en estos términos: “... es un rectángulo que mide algo más de 60 metros de longitud y 45 de anchura, y su altura original sería de unos 21 metros. Los ángulos están orientados a los cuatro puntos cardinales. El conjunto es una sólida masa de ladrillo; el interior, de ladrillos crudos, y las fachadas, recubiertas con una capa (de más de dos metros de espesor) de ladrillos cocidos asentados con betún... Las paredes, descargadas por medio de contrafuertes anchos y poco profundos, se inclinan interiormente en talud pronunciado que produce impresión de solidez”.

La altura, emulación de la montaña natural que fue tenida siempre por morada privilegiada para ciertos dioses; la disposición de las rampas y escaleras, que enfatizaban los ascensos y descensos y creaban un teatro ideal para las ceremonias; su distanciamiento; hicieron de la zigurat una de las más geniales creaciones de la arquitectura simbólica de todos los tiempos.





310. Planta del Palacio de Mari (época paleobabilónica), según Parrot. Los amplios patios para reuniones y ceremonias y las salas de representación configuran el corazón del complejo palacio.

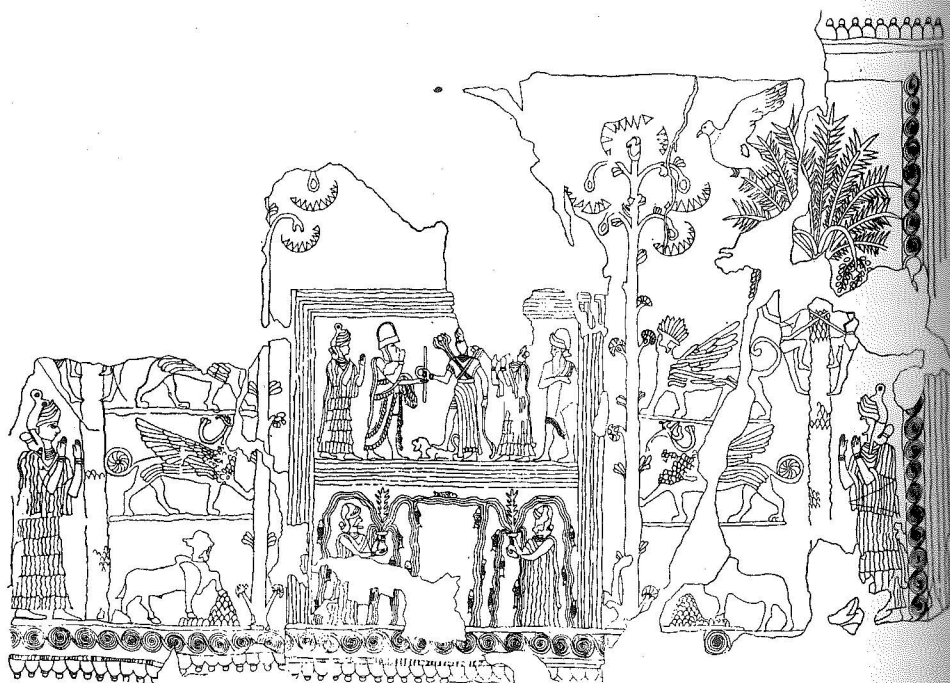
geo con Zimrilim (1782-1759), su ocupante hasta la destrucción llevada a cabo por Hammurabi.

Bien protegido, aunque sin la apariencia de fortaleza de otros casos, el palacio incluye varios patios y amplias salas de representación, dispuestos hacia el centro de la planta: un patio más grande con una sala de audiencias, y otro más pequeño que antecedió al solemne salón del trono; cerca de éste, al oeste, se hallaba la zona residencial de los soberanos, que sigue las pautas de la casa sumeria de patio, y en ese sector y en el sur, amplios sectores dedica-

dos a la administración y al almacenaje de los productos y una oficina de escribas con una escuela para la enseñanza de la compleja escritura cuneiforme, una de las dependencias más interesantes y atractivas del conjunto.

Con un aire general que recuerda a los “palacios” cretenses —más próximos y familiares en nuestro ámbito mediterráneo—, el de Mari refuerza esta impresión —o mera ilusión— con las pinturas que de él se conservan, quizá su principal tesoro artístico. Junto a bastantes fragmentos de interés y de diferentes fases, la pintura más importante corresponde al mural con la investidura de Zimrilim pintado en el patio que antecede al salón del trono [311].

En el centro del mural, enmarcado por bandas, se superponen dos cuadros, el de arriba con el asunto principal, el de abajo con dos diosas de las aguas que sostienen en las manos vasos de los que brotan plantas y manantiales con peces. En el principal, la diosa Istar entrega a Zimrilim los símbolos del poder. Luce aquella tiara de cuernos, lleva armas en una mano y en haces que le brotan de los hombros, y apoya el pie derecho en un león echado; el rey, con manto de flecos y alto gorro redondeado, recoge los atributos con un gesto de salutación. Son testigos del acontecimiento tres deidades, dos de ellas femeninas, que alzan también las manos en ademán de saludo.



311. Dibujo del gran panel pictórico de *La Investidura de Zimrilim*, procedente del Palacio de Mari (época paleobabilónica). El original, conservado en el Museo del Louvre de París, mide 1,65 m de altura.

Es una escena de presentación con modelos bien conocidos en la época neosumeria. Los dos cuadros, por lo demás, forman lo que parece un pabellón en medio de un ambiente más espacioso, poblado simétricamente por palmeras y esbeltos árboles de sabor egipcio, todo ello animado por dos diosas de gran tamaño, hombres que trepan a las palmeras para coger dátiles y animales reales y fantásticos. Es un arte de abolengo mesopotámico, pero con novedades y elementos de estilo que invitan a pensar en la obra de un artista sirio. Conviene recordar a este propósito la especial relación con Siria de Zimrilim, quien estuvo refugiado en el reino del sirio Yarimlim, contó con su protección y trabó lazos con él casando con su hija.

312. Estela de Hammurabi (época paleobabilónica).
Basalto negro. Museo del Louvre, París.

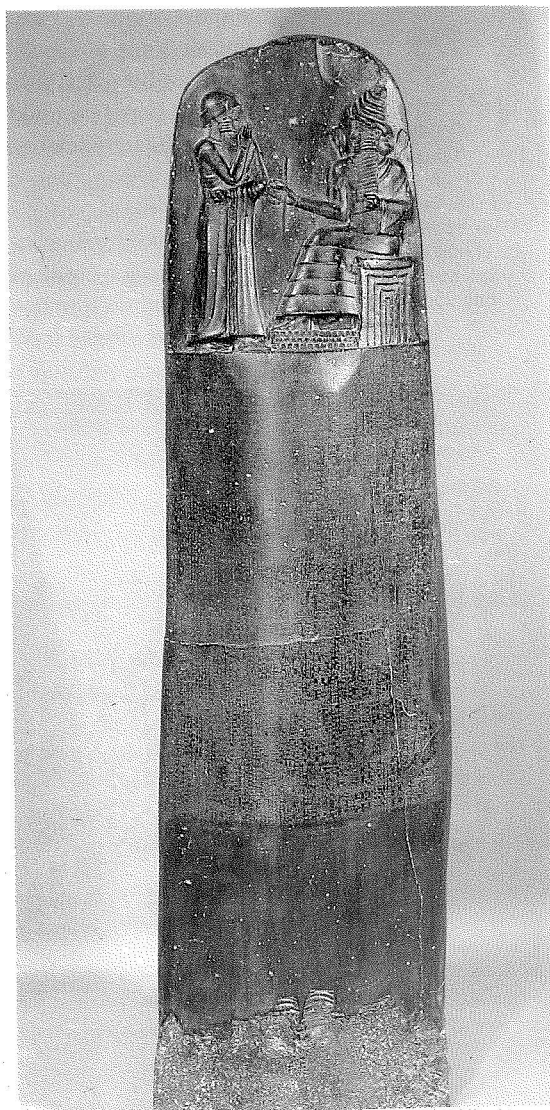
Se halló en Susa, procedente de la ciudad babilonia de Sippar, adonde fue llevada como botín por los elamitas en el siglo XII a.C. Descubierta en 1905, es desde entonces una de las joyas del Louvre.

Está realizada sobre un monolito de diorita negra, de formas casi cilíndricas, algo irregulares, que impresiona con sus 2,25 metros de altura. Casi toda su brillante superficie está cubierta por la menuda y hermosa caligrafía cuneiforme, que desgrana los trescientos artículos del Código. En la introducción puede leerse esta solemne declaración: "Cuando Marduk me envió para dirigir a los hombres y para traer la felicidad al país, entonces restablecí el derecho y la justicia en el país y fomenté el bienestar de los súbditos".

Esta actuación en nombre de los dioses, en la línea de la "piedad" neosumeria, se expresa arriba, en la coronación de la pieza, con un hermoso relieve basado también en el modelo neosumerio de la escena de introducción, aunque aquí sin ningún dios intermediario, como era normal con Gudea. Hammurabi comparece directamente ante Shamash, que lo recibe sentado en un trono en forma de edícula, con los pies sobre un escabel de escamas que simboliza la montaña; hierático, con el torso de frente, mira de perfil al soberano, al que ofrece con la derecha los símbolos del poder; como dios solar, le brotan rayos de los hombros, y muestra su alta jerarquía divina mediante una tiara de varias filas de cuernos. Es una novedad la disposición de la tiara de perfil, como también se ve en las divinidades del mural de la investidura de Zimrilim de Mari, un claro intento de mejorar el desenvolvimiento espacial de las figuras del relieve, de sugerir profundidad.

Es lo mismo que, más acentuadamente, ofrece la figura de Hammurabi. Tocado con bonete de grueso reborde y toga que deja descubiertos el hombro y el brazo derechos —es decir, a la moda neosumeria— el monarca hace un gesto de recogida salutación. El escultor hace gala de la ya antigua destreza en la representación anatómica, interpreta la figura de Hammurabi y su gesto con un naturalismo más acusado que en la figura de Shamash, como se ve en las vestiduras, y acomete el arriesgado ensayo de disponer el torso también de perfil, y no mediante la repetida fórmula arcaica de colocarlo de frente aunque el conjunto de la figura estuviera de lado, aplicada al mismo Shamash del relieve.

La Babilonia de Hammurabi es mal conocida, pero de su reinado se conserva una obra maestra y un monumento principal para la historia y el arte antiguos: el monolito con el *Código de Hammurabi* [312]. Aparte de la importancia del Código, un referente principal para el conocimiento del pensamiento y el derecho de las civilizaciones antiguas, desde el punto de vista del arte interesa particularmente la escena representada arriba, en la que Hammurabi se acerca al dios solar Shamash para recibir la inspiración de las leyes que se desarrollaban en el cuerpo del gran monolito. Es una escena de sencilla resolución plástica, pero también un verdadero manifiesto de un arte equilibrado, que explota y renueva las pautas del sólido lenguaje artístico heredado.



3. EL ARTE ASIRIO

En la historia del arte mesopotámico, el asirio ocupa un lugar destacado por su acusada personalidad, por la nítida traslación al lenguaje artístico de una forma de ser que, en su caso, estaba basada en el vigor y la fuerza, proyectados a una violenta imposición a sí mismos y a los demás del proyecto político propio, a veces con una crueldad extrema; era un proyecto asumido como mandato divino —pasaporte de un frecuentado viaje al fanatismo—, en el que cabían también actitudes de piedad y de respeto al papel de los dioses igualmente extremas. Es significativo que Asur, el nombre del dios principal, diera nombre a la ciudad básica, al país y al pueblo.

Los asirios forjaron su personalidad y su camino histórico como particular respuesta a una coyuntura que no dejaba espacio al dilema de ser lobos o corderos. En una época

y en un territorio de continuos movimientos de pueblos, de creación y destrucción de numerosos estados empeñados en el juego del poder, en el que todos habían de desempeñar el papel de dominados o de dominadores, Asiria decidió jugar con fuerza sus bazas, y preparó la partida con la posesión de un formidable ejército, paradigma en toda la historia de ferocidad y eficacia. Pero no bastaba el ejército, y los asirios pusieron a contribución una capacidad organizativa, económica y científico-técnica que le otorga también la dimensión de promotores de una de las grandes civilizaciones antiguas.

Todo empezó en Asur, una ciudad de la Alta Mesopotamia a orillas del Tigris, que fue ya parte importante del imperio de Sargón de Accad. Precisamente en los acadios tuvieron los también semitas asirios el modelo inicial de su perfil cultural e histórico; y de que quisieron recordarlos y emularlos es elocuente prueba que algunos de sus soberanos adoptaran el nombre de Sargón.

Durante buena parte del II milenio a.C., Asur fue afirmando su personalidad, sin desempeñar ningún papel de importancia hasta que en los siglos XIV y XIII a.C. se mostrara ya como una indiscutible potencia en la Alta Mesopotamia, y que uno de sus reyes de entonces, Tukultiniruta I (1244-1208), llegara a conquistar Babilonia. Más tarde, Tiglapileser I (1115-1077) dio otro considerable impulso al robustecimiento del Imperio Asirio y llevó su poder hasta el Mediterráneo, recibiendo el vasallaje de las importantes ciudades fenicias de Biblos y Sidón.

Estaban dadas las bases para el encumbramiento de Asiria en el primer milenio: en el siglo IX a.C., por obra de Asurnasirpal II (883-859) y Salmanasar III (858-824), los asirios controlan un poderoso imperio extendido por todo el Creciente Fértil, el gran arco de la cultura antigua en Asia Anterior extendido entre la costa mediterránea, con sus prósperos centros fenicios y sirios,

313. Pedestal de Tukultiniruta I (1244-1208 a.C.). Museo de Berlín. Mide 52 cm de altura. En el relieve podemos ver cómo eran completos este tipo de altares; el rey se arrodilla ante uno de ellos.



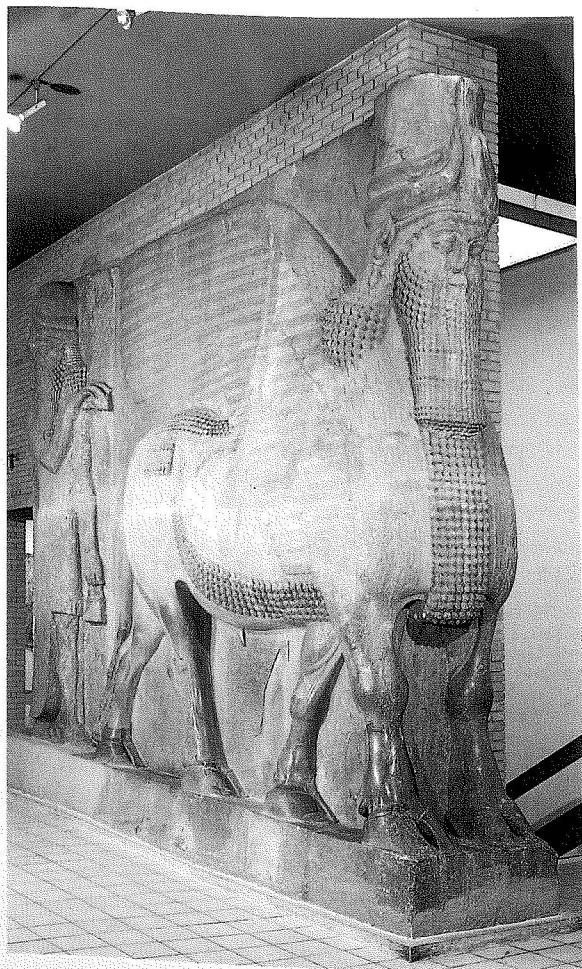
explícitas en textos de la propaganda oficial, al celebrar, pongamos por caso, una campaña militar victoriosa: "Tiglatpileser, el poderoso Rey, el Rey de la Totalidad, Rey de Asur, Rey de todas las cuatro regiones del mundo, que con la ayuda de Asur y Ninurta, los grandes dioses, sus señores, recorrió los países y sometió a sus enemigos... Por orden de Asur, mi señor, conquisté la región de más allá del bajo Zab hasta el Mar Superior en el ocaso del sol..."

Buena parte de las manifestaciones asirias de esta gran primera etapa tuvieron por escenario la ciudad de Asur, la urbe madre y capital inicial de los asirios; pero sus vestigios son muy escasos, y aunque los estudios arqueológicos permiten hacer fundadas propuestas sobre su apariencia urbana, sobre sus monumentos, son mejor conocidos los de las ciudades que sucesivos soberanos

asirios fueron creando o eligiendo como residencia y capital de sus dominios, reservando a Asur el papel de ciudad fundacional y sagrada. Es la tendencia que ya mostró Tukultinurta con la fundación de una nueva ciudad capitalina, Kartukultinurta, al norte de Asur.

Basten estos ejemplos para hacer ver, en la Asiria del II milenio, la orientación de una forma de manifestarse en la práctica política y en los terrenos del arte que señalaron el camino a la definitiva configuración de la personalidad asiria y del arte que la expresaría con indiscutibles señas de identidad por muchos siglos, señas de identidad que adquieren su sello definitivo, su referencia clásica, con la obra de Assurnasirpal II en Kalakh (actual Nimrud) al norte de Asur, junto a la confluencia del Tigris y el Zab.

315. *Lamasu* procedente de Jorsabad (721-705 a.C.).



El *lamasu*, toro alado androcéfalo, es una de las más características figuras tratadas escultóricamente por los asirios en tamaños gigantescos, para convertirlas en temibles custodios de sus estancias principales. Desde muy pronto, el arte mesopotámico ofrece abundantes ejemplos del gusto por la creación de seres monstruosos en los que materializar fuerzas o poderes de muy diversa naturaleza. Benéficos o maléficos, todos expresan en sus insólitas anatomías la pertenencia a una esfera distinta de la humana, y eran eficaces fuentes de sentimientos de reverencia o de puro y simple temor.

Los leones o los toros alados y androcéfalos eran criaturas de ficción que se prestaban perfectamente a la misión de ser guardianes de puertas. La fuerza y la fiera consustanciales a toros y leones, se multiplicaba con la apariencia monstruosa de sus testas humanas y por la posesión de alas; y convertidos en genios de otra naturaleza, hicieron notar los asirios la dimensión de su poder mediante el convincente procedimiento de materializarlos en dimensiones de gigante.

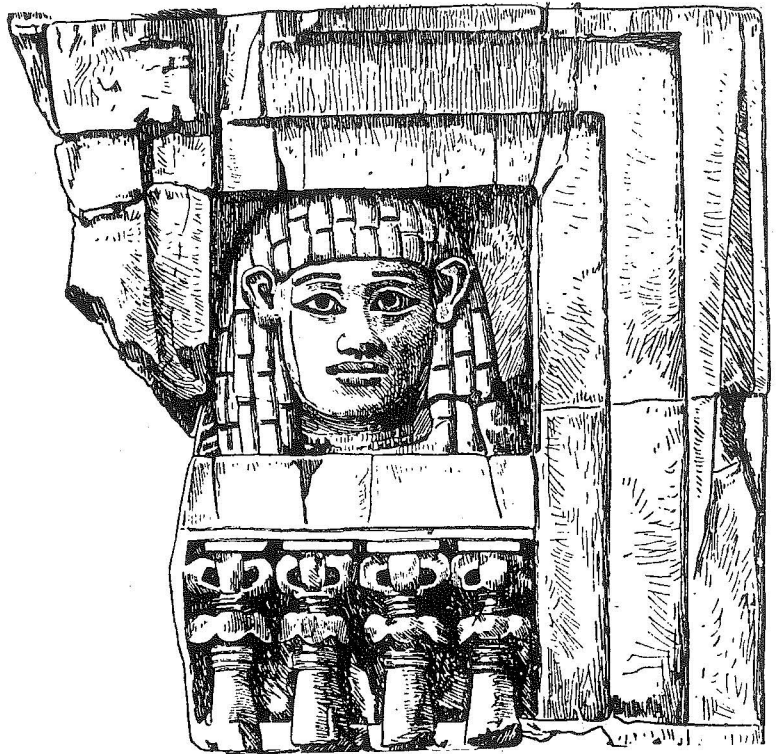
El toro es en las culturas antiguas uno de los símbolos universales del poder y la fuerza. En el *Poema de Gilgamesh*, una de las más grandes proezas fue matar al Toro Celeste, temible hasta no bastar la fuerza del semidiós y necesitar la colaboración de su compañero Enkidu: "...al primer resoplido del Toro Celeste se abrió una grieta en la que cayeron cien hombres de Uruk; doscientos hombres, trescientos hombres; al segundo resoplido se abrió una nueva grieta, en la que cayeron doscientos hombres de Uruk, trescientos hombres..."

Imbuidos de éstas o parecidas ideas, quienes atravesaran los vanos protegidos por estos seres sobrehumanos adquirirían la certeza de que entraban en los dominios de una autoridad indiscutible, más cerca de lo divino que de lo humano. Los artistas asirios aplicaban, además, a estas gigantescas creaciones las fórmulas de representación anatómica que daban monumentalidad incluso a figuras de pequeño tamaño, lo que en tamaño colosal conducía a las sensaciones sorprendentes que estas esculturas provocan.

*La obtención del paradigma:
Asurnasirpal II y el Palacio de Kalakh*

La ciudad de Kalakh había sido fundada siglos antes por Salmanasar I, pero Asurnasirpal II decidió convertirla en su capital, para lo que procedió a una completa refundación, una obra ingente que tenía su núcleo principal en la amplia ciudadela situada al oeste, donde construyó su residencia palaciega [314]. Conocida como "Palacio del Noroeste" por su ubicación en la ciudadela, es un imponente edificio no completamente conocido, en el que se observa la distribución en torno a dos grandes patios con estancias alargadas a su alrededor, recordando fórmulas aplicadas en los palacios acadios —de Tell Brak o de la propia Asur— o, más lejanamente, en el de Mari. Su disposición subraya la división entre el *babanu* o zona de ingreso al norte, y el *bitanu* o zona residencial al sur, en medio de las cuales, separando los dos patios que las nucleizan, se hallan las dos estancias principales, una de ellas el imponente salón del trono.

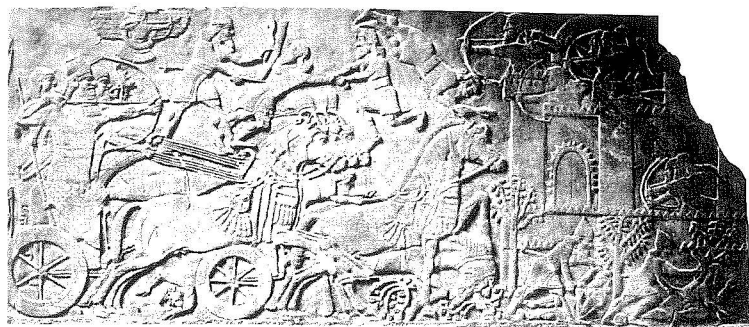
Lo más importante del Palacio de Kalakh es su decoración escultórica, en la que el lenguaje artístico asirio se define y distingue con claridad y firmeza respecto de la tradición mesopotámica heredada. En principio, la decoración de las estancias principales con grandes ortostatos de piedra con relieves y el gusto por proteger y ornamentar las puertas con gigantescas esculturas de animales reales o fantásticos parecen una inspiración de las tierras occidentales, del ámbito siríaco, hasta donde llegaban los dominios asirios. Más concretamente se explicarían como una aportación artística hitita, que pudo tener por vehículo la práctica asiria de las deportaciones, el conocido sistema de castigo y desarticulación de los pueblos vencidos, que era también una forma de hacerse con la ingente mano de obra que requerían las colosales empresas constructoras y de ingeniería acometidas por los soberanos asirios. Para el caso, hay que pensar en deportaciones especializadas, reclutamientos obligatorios de artistas y artesanos con los que llevar a término el ambicioso programa arquitectónico y decorativo de Kalakh. Gracias a los numerosos hallazgos de la ciudadela se sabe, por ejemplo, que los mejores artesanos fenicios del marfil trabajaron al servicio de sus soberanos [316].



316. Marfil fenicio procedente de Nimrud (h. 883-859 a.C.), con el motivo característico de "la mujer en la ventana", según un dibujo de Perrot-Chipiez.

Pero más importante que la idea de los soportes eran los temas elegidos, su resolución plástica y estilística, la monumentalidad de algunas creaciones; en todo ello alienta el propósito de disponer de un arte con sello propio, cuyo análisis requiere una sucinta descripción de los aspectos principales de la decoración del Palacio de Asurnasirpal. El núcleo más importante lo constituyen el salón del trono y la amplia estancia aneja; el primero comunica por dos puertas —para el recorrido ceremonial de entrada y salida— con el gran patio septentrional, donde se hallaba la entrada al palacio. Las dos puertas estaban guarnecidas con leones androcéfalos y toros alados igualmente de cabeza humana [315], grandes esculturas de alabastro, realizadas en parte en relieve, en parte en bulto redondo; eran piezas en las que se fundían arquitectura y escultura según una fórmula ampliamente desarrollada por el arte hitita. Era explicable adoptar un recurso espléndido para solemnizar un acceso y protegerlo con el respeto y el temor que debían suscitar —y, en cierto modo, aún suscitan— estos colosales monstruos guardianes.

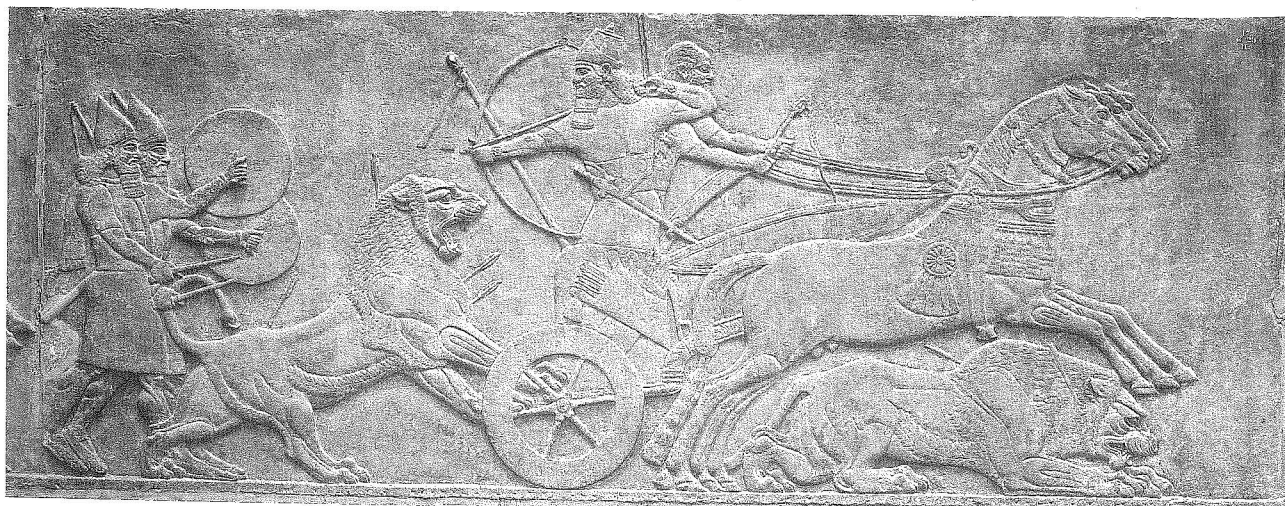
Las paredes del gran salón del trono, de 47 por 10 metros, estaban cubiertas de placas de alabastro con relieves en tres regis-



317. Relieve con representación de escenas de guerra de Asurnasirpal II (883-859 a.C.), procedente de su palacio de Kalakh. Museo Británico, Londres.

tros horizontales, el inferior y más importante de los cuales, de casi dos metros de altura, contenía escenas de guerra y de caza —colocadas éstas en lugar preferente— protagonizadas por el soberano. A diferencia de los cuadros yuxtapuestos de los ortostatos hititas, en los relieves de Kalakh se impone la composición en friso corrido para acentuar el sentido narrativo, una de las características principales del relieve asirio. Este afán narrativo conduce a representaciones de gran detallismo en las formas y en la idea, en la que se dará cabida incluso a pormenores anecdóticos, sobre todo en las escenas de guerra. Éstas ilustran por campañas las empresas reales, con la repetida presencia del monarca como el primero de los soldados, acompañado a menudo del emblema del dios Asur: un disco alado —de inspiración egipcia— con una reducida imagen en busto de la divinidad misma. En las escenas de guerra se hace gala de una gran inventiva en la resolución de secuencias complejas mediante superposiciones, falsas perspectivas, escalas convencionales, alusiones paisajísticas más o menos esquemáticas, en un meritorio ejercicio de estilo que marcará la

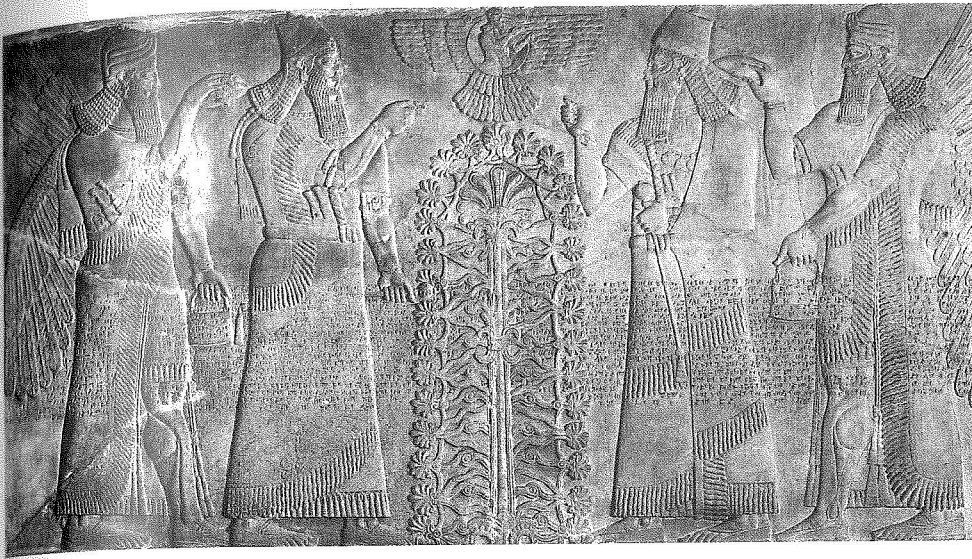
318. Representación en relieve de una escena de cacería, de Asurnasirpal II (883-859 a.C.), procedente de Kalakh. Museo Británico, Londres.



pauta del relieve histórico asirio, uno de los grandes de todos los tiempos [317].

Algo parecido puede decirse de los frisos que tratan de las cacerías reales, en las que el rey aniquila con el arco, desde su biga de caballos, un nutrido grupo de poderosos leones [318]. Más contenidas que las escenas de guerra, la narración pierde en frescura lo que gana en solemnidad, en fuerza simbólica. El rey asirio destaca con ellas, por encima de cualquiera otra, la función que lo conecta con la antigua y sagrada figura del Dumuzi sumerio, el dominador de los animales que atentan contra el orden natural y civilizado que él mismo preside y vitaliza. La fama que han alcanzado las cacerías asirias hace innecesario subrayar que constituyen uno de los grandes asuntos de su arte, tal vez el más amorosa y felizmente tratado, en un alarde creativo entendible sólo por la cualidad de ser, además, unos consumados naturalistas.

La intención simbólica de estos relieves alcanza su cenit en el gran panel que adorna el fondo del nicho donde se hallaba el trono, en el lado menor oriental de la gran sala. En una composición rigurosamente simétrica [319], el rey es representado dos veces a un lado y otro del geometrizado organismo vegetal de un Árbol de la Vida, sobrevolado por el emblema del dios Asur. El rey, de perfil, con traje de ceremonia, cetro y diversos ornamentos de significado religioso, señala en su doble y simétrica presencia al Árbol y al signo de Asur con el índice de la mano derecha, y es acompañado por genios protectores alados que, a su espalda, hacen un gesto parecido, con una piña o esponja en la mano, mientras sostienen una sítula en la otra. La composición subraya el papel del rey como



319. Panel relivario del fondo principal del Salón del Trono del Palacio de Kalakh (883-859 a.C.), con la representación repetida del rey Asumasirpal II flanqueando el Árbol de la Vida. Museo Británico, Londres.

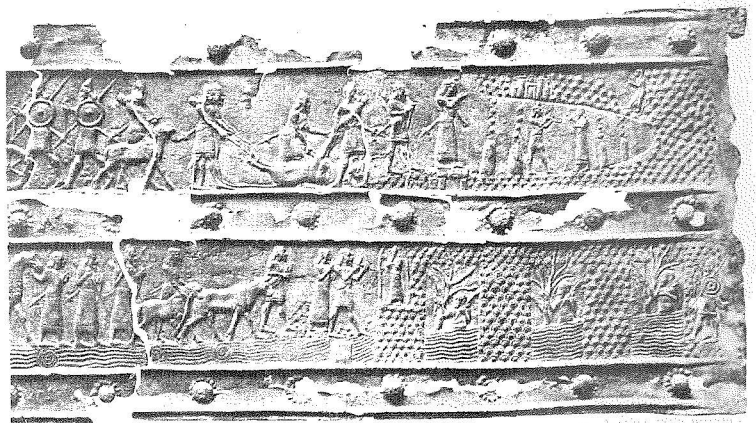
protector y vivificador del Árbol de la Vida, que crece bajo la cálida tutela de Asur; es la encarnación de un poder benéfico que pone orden en la naturaleza y en la conflictiva coexistencia de los hombres y sus diferentes pueblos. El mismo mensaje transmite la decoración de la sala inmediata a la del trono, que repite las representaciones del Árbol y los genios benéficos que lo vivifican, presididos en lugar principal por el rey.

El conjunto de los relieves de Kalakh fija los grandes temas del arte asirio y —lo que es más importante— el estilo en que se expresará desde entonces. Será definitivo el gusto por el relieve plano, con acento en el dibujo y en los pormenores que enriquecen su apariencia y su carácter documental. Las figuras, sobre todo las más importantes —encabezadas por el monarca— adquieren una particular monumentalidad mediante la aplicación de convenciones de enorme eficacia. Conocidas las fórmulas naturalistas (por ejemplo en los precedentes acadios), los artistas de Kalakh hacen algo distinto y se sirven de un naturalismo expresionista, que caricaturiza la realidad para acentuar la sensación de fuerza, de vigor corporal. Las musculaturas se sintetizan en volúmenes rotundos y tensos, que se ensamblan y juxtaponen para dar a las figuras la apariencia de una robusta arquitectura física, acrecentada por un canon humano corpulento y macizo. Es el canon llevado a una pequeña estatua de Asumasirpal II en bulto redondo, una variedad escultórica que voló muy bajo en el arte asirio, sobre todo en comparación con el relieve.

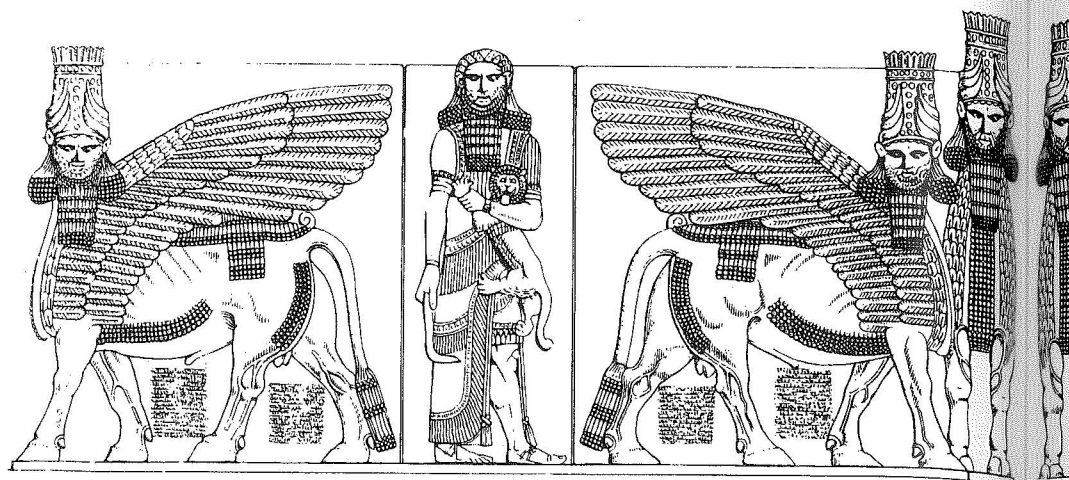
Son, en pocas palabras, los rasgos que hacen inconfundible el arte asirio, que rea-

firma su personalidad en el mismo siglo IX con creaciones como las muy notables de Salmanasar III. Por su calidad, y por tratarse de relieves en un soporte menos usual —el bronce—, merece la pena hacer mención de las puertas del Palacio de Imgur Enlil, la actual Balawat, que representa en largos frisos las campañas realizadas por el mencionado Salmanasar en los nueve primeros años de su reinado [320]; se subraya el afán narrativo con la descripción de multitud de escenas de guerra, asaltos y sometimiento de ciudades, deportaciones, ajusticiamientos, todo aquello que pregonaba la fuerza del ejército asirio y el poder incontenible de su rey. Otra modalidad del relieve histórico se tiene en el llamado “Obelisco Negro” del mismo soberano, que en veinte cuadros en bajorrelieve representa escenas de sometimiento y entrega de tributos por las ciudades o los pueblos vencidos, según las fórmulas narrativas habituales [322].

320. Plancha de bronce con relieves correspondientes a las puertas del Palacio de Imgur Enlil (Balawat), de Salmanasar III (858-824 a.C.). Museo Británico, Londres.



321. Decoración escultórica del acceso al Salón del Trono de la ciudadela de Dur Sharrukín (Jorsabad), con los gigantescos lamasus y las figuras enormes del "Héroe del león" (721-705 a.C.). Museo del Louvre, París.



La consolidación del legado artístico en los siglos VIII y VII a.C.

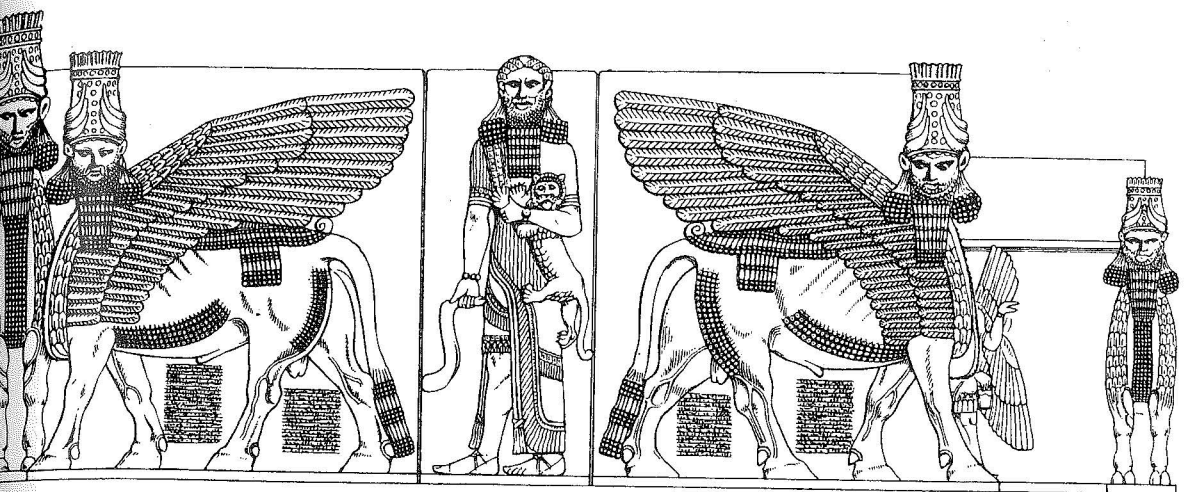
El arte asirio ratificará sus logros en los dos últimos siglos de su historia, con obras que desarrollan los temas y el estilo definidos en el siglo IX, con experimentaciones que profundizan en las metas logradas hasta entonces.

La ambición política de Sargón II tuvo por resultado, en el campo de las creaciones urbanísticas y artísticas, la construcción de una nueva ciudad que fue episódica capital del imperio, sólo en los años que cerraron el reinado de su creador. Las ruinas de Dur Sharrukín —la "Ciudad de Sargón", hoy Jorsabad— proporcionan un valiosísimo laboratorio en el que comprobar las pautas artísticas de su momento específico, en la última etapa de esplendor del reino asirio.

Como ninguna otra, Dur Sharrukín materializa en su diseño urbano la concepción de una ciudad de riguroso planteamiento previo, dispuesta para ser la más rotunda expresión del poder de Asiria y símbolo del poder omnímodo del soberano [323]. Sólo la contemplación de la planta de la ciudad rezuma capacidad de planificación, de construir por encima de toda medida, que es expresión infalible de dominio. La ciudad se configura como un gigantesco castillo, un cuadrado de casi dos kilómetros de lado y, por tanto, de cerca de ocho kilómetros en el recorrido de la muralla, orlada de torres muy próximas entre sí. Casi nada se conoce del caserío, residencia de una repoblación artificial repleta de deportados. El núcleo principal de atención estaba en la ciuda-



322. El llamado "Obelisco negro" de Salmanasar III (858-824 a.C.), procedente de Kalakh. Museo Británico, Londres. Realizado en alabastro negro, mide dos metros de altura.

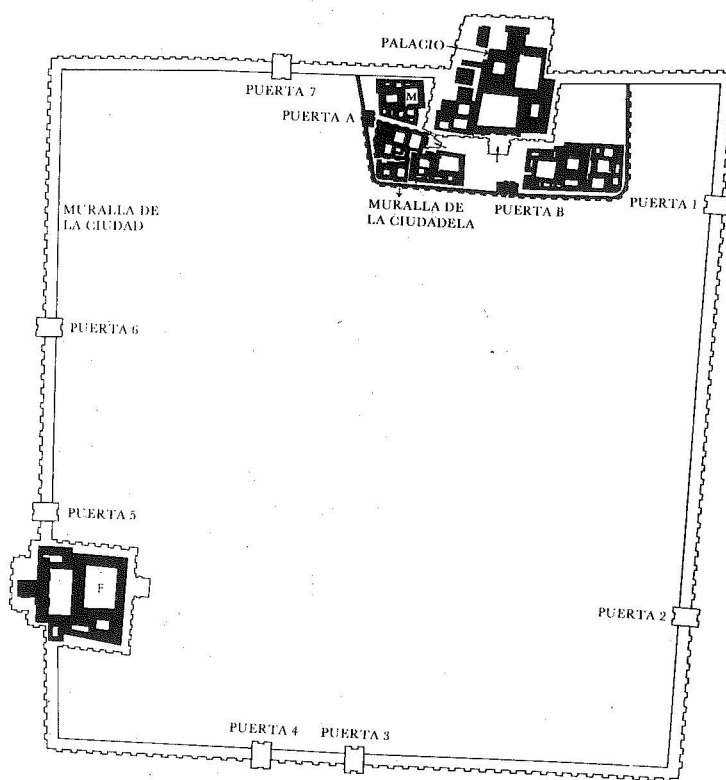


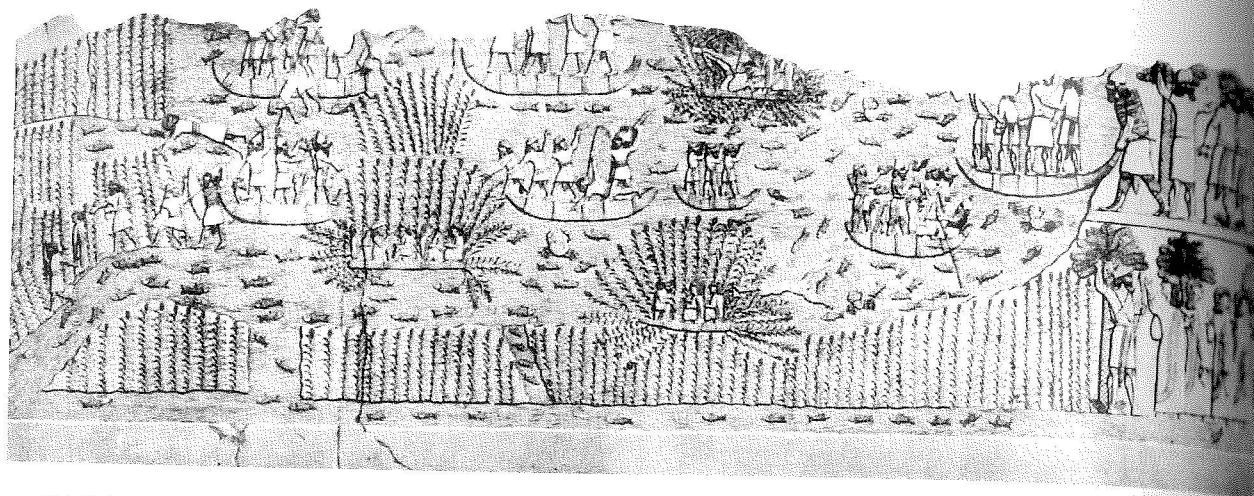
de la, un enorme castillo dentro de la ya muy fortificada ciudad, sobre la que se elevaba artificialmente para constituirse en un mensaje permanente de superioridad. Su situación al borde de la urbe, en el costado noroccidental, proyectándose fuera de la cinta muraria del conjunto, es una clara manifestación del deseo de mostrar un cauto y ceremonioso distanciamiento respecto del resto de la ciudadanía, y de ser percibido desde fuera como el elemento sobresaliente de la ciudad, física y conceptualmente. Dentro de la ciudadela se concentraban el palacio del rey, su residencia y la de la corte, y los templos principales, de modo que los dioses y el rey compartían, a los ojos de los demás, el mismo espacio distante y sagrado; era el escenario adecuado a una teatral e intensa ritualidad que subrayaba el papel de mediador entre la sociedad y los dioses que el rey se otorgaba a sí mismo. Muy cerca del palacio, significativamente, se alzaba la enorme zigurat, la gran torre de los dioses a la que se ascendía por una rampa que la recorría helicoidalmente, configurando los escalones de los diferentes pisos.

El programa escultórico y decorativo en general subrayaba los valores aparentes de la arquitectura. La compleja decoración de la ciudadela incluía elementos coloristas como los zócalos y frisos de ladrillo vidriado de algunos edificios, y escenas que, como las largas procesiones de portadores de ofrendas o las habituales de caza y de guerra, ilustraban los poderes, virtudes y hazañas del soberano. Pero lo más significativo de la personalidad y las intenciones de Sargón quizá sea la extraordinaria decoración que ofrecía la entrada al salón

del trono, cuyos accesos “estaban custodiados por una concentración de figuras que producían una abrumadora impresión de poder” (H. Frankfort) [321]. En efecto, las puertas estaban flanqueadas por gigantescos *lamasus*, toros androcéfalos alados que superaban aquí los cuatro metros de altura, y, junto a ellos, genios alados y un colosal personaje en altorrelieve de cinco metros de altura que representa al héroe del león. El viejo símbolo del domador de animales, de abolengo sumerio-acadio, recobraba aquí nuevos bríos, con su sobrehumana estatura,

323. Planta de la ciudad de Dur Sharrukín (Jorsabad), obra de Sargón II (721-705 a.C.), según Loud/Altman.





324. Relieve de guerra de Senaquerib, procedente de Nínive, con escena de guerra en un ambiente pantanoso. Museo Británico, Londres.

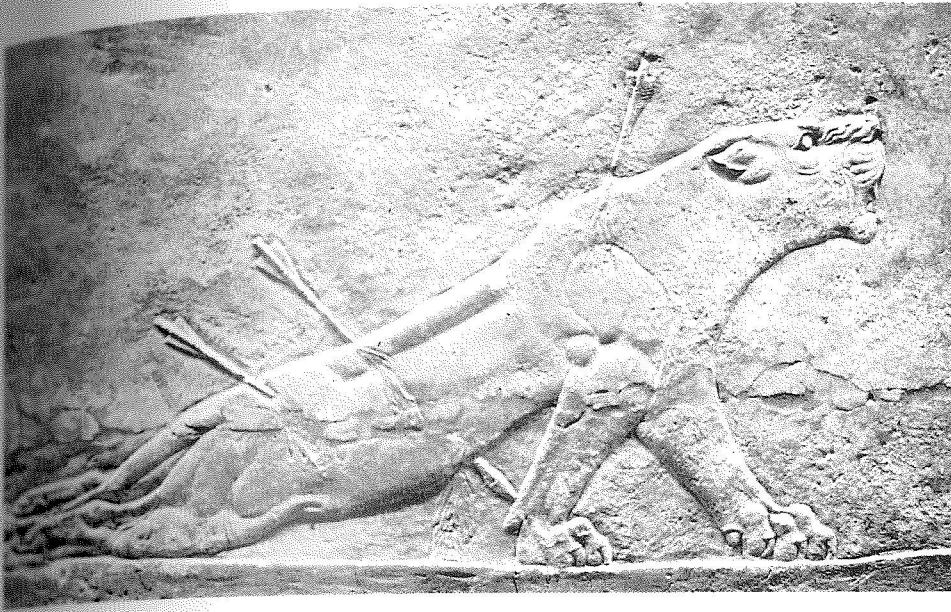
acentuada comparativamente por el tamaño del león que sostiene con el brazo y la mano izquierdos, representado a una escala que lo hace parecer un perro faldero sujeto por su amo. En él pretendería ofrecer el soberano asirio una primera imagen de sí mismo, con los efectos que son de suponer sobre cualquier visitante. En todas las figuras se subrayan las formas anatómicas experimentadas en el arte asirio para elevar la sensación de fuerza, aquí con rasgos acentuados que hacen a las figuras más hieráticas, monstruosas y acartonadas.

Los sucesores de Sargón abandonan Dur Sharrukín y trasladan la corte a Nínive, nuevo escenario de las enormes empresas constructivas y decorativas de los monarcas asirios. Aquí, en los palacios del Kuyunjik —más abiertos y cercanos que la residencia de Sargón—, podía el visitante

contemplar algunas de las más impresionantes creaciones del relieve asirio en representaciones de guerra y de caza, en un pasadizo adelante dado sobre el rico legado de Asurnasirpal II. El hijo de Sargón, Senaquerib, gustó particularmente de los relieves sobre asuntos de guerra. El ingenio compositivo de los artistas que los hicieron obtuvo con ellos una de las cimas del arte asirio [324]. Siempre en la senda tradicional del relieve plano, tratado ahora con formas más suaves y naturalistas, y con un acentuado gusto por el detalle que enriquece extraordinariamente la narración, lo más importante son los ensayos compositivos. En algunos casos se organizan en frisos, aunque muchas veces propuestos no como un marco abstracto, sino como la acentuada esquematización de un determinado paisaje: por ejemplo, con una composición dividida en tres



325. Relieve sobre cacerías de Asurbanipal (668-630 a.C.), procedente de Nínive, con la representación del transporte de un león muerto. Museo Británico, Londres.



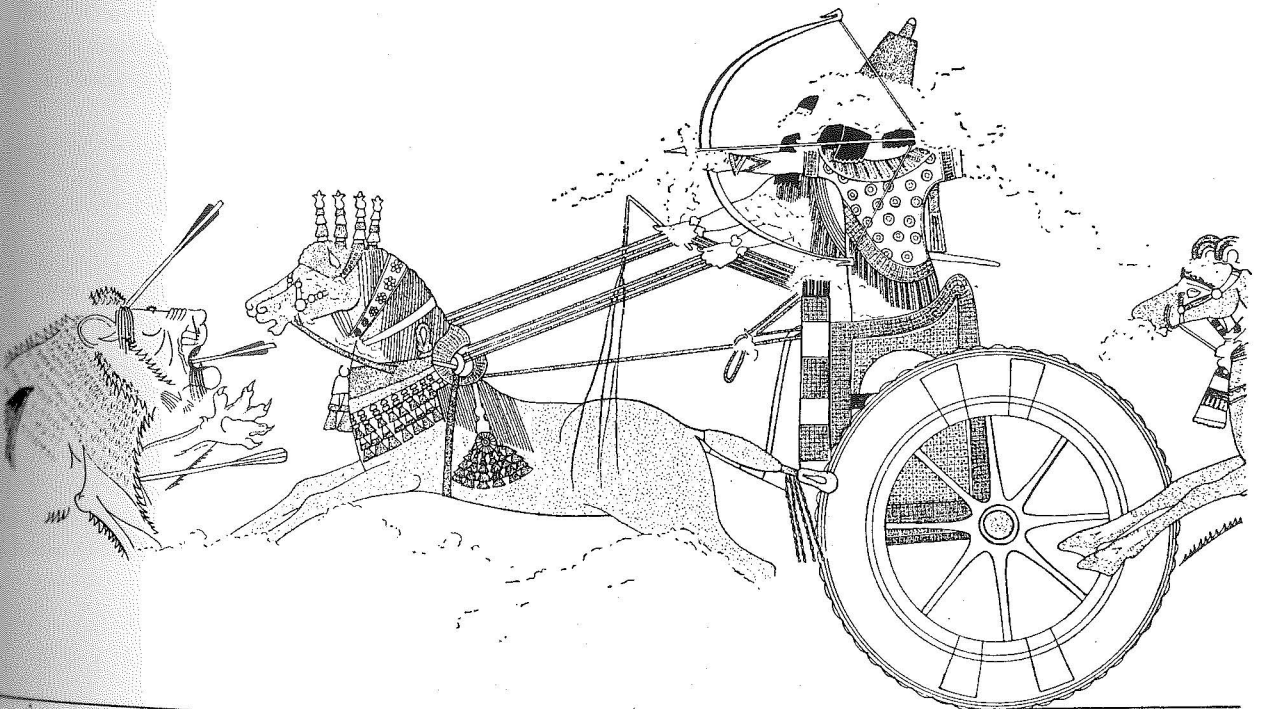
326. La célebre *Leona herida* de los relieves de cacerías de Asurbanipal, procedentes de Nínive (668-630 a.C.). Museo Británico, Londres.

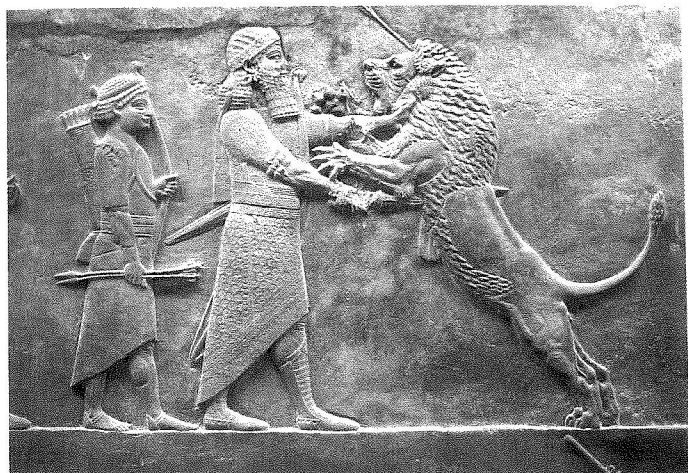
bandas, la central de ellas ocupada por la corriente geometrizada de un río, por cuyas orillas discurren, paralelas, dos escenas que explican determinada acción.

Pero más atrevidas e innovadoras son las grandes composiciones en las que la narración no se ordena en secuencias rígidamente compartimentadas, sino en cuadros unitarios sobre la base de un escenario geográfico único, sea un ambiente montañoso —como en las capitulaciones de Lakish—,

sea en llanos pantanosos, navegando los combatientes en esquifes de juncos, entre cañaverales, como en las batallas contra los caldeos del País del Mar. Se juega con falsas perspectivas, superposiciones llenas de ingenuidad y frescura, semejantes a las que mucho tiempo después cultivará el arte *naïf*. En todo alienta un afán narrativo que se expresa con asombrosa capacidad comunicativa, en ensayos que invitan a un premioso y gratificante recorrido.

327. Pintura mural procedente del Palacio de Til Barsip (668-630 a.C.), que representa a Asurbanipal cazando leones desde su carro de combate (dibujo de M. Bendala). Se acoge a las mismas fórmulas compositivas de los relieves.





328. Asurbanipal y el león (668-630 a.C.)
Museo Británico, Londres.

“Por orden de Ninurta, mi protector, maté cuatro toros salvajes, fuertes y gigantes, en la estepa de Mitanni y de la ciudad de Arazig... Maté diez poderosos elefantes machos en Charran y en las riberas del Chabur cogí cuatro elefantes vivos... Por mandato de Ninurta, mi protector, maté ciento veinte leones de corazón valiente en heroico combate a pie, y otros ochocientos leones desde mi carro de combate...”

Es parte de un relato del rey Tiglatpileser I, ilustrativo de una de las principales ocupaciones de los monarcas asirios. La desempeñaban en ambientes naturales, o en los jardines o parques que, como verdaderos zoológicos, tenían siempre a mano. En éstos desarrollaban una actividad con ingredientes deportivos, pero que era sobre todo un ejercicio ritual rodeado de gran boato, que se desarrollaba desde la traída de los animales enjaulados hasta su aniquilamiento por el soberano.

Todo ello queda puntualmente descrito en los relieves de Asurbanipal, con escenas diversas que incluyen la que acompaña a este comentario. En ella se sintetiza la intención principal de los relieves: mostrar al rey como supremo cazador de animales, como un dios capaz de vencer sin descomponer su majestuosa figura a las más temibles fieras. El soberano, con peluca ceremonial y lujosamente ataviado, acomete al león con paso firme pero sin mostrar esfuerzo alguno; un poder sobrehumano le permite aguantar la terrible acometida del rey de la selva, que, aunque herido por varias flechas, aún se muestra en toda su fiereza, erguido, con las poderosas garras dispuestas a dar un golpe que para cualquiera sería mortal; el rey se limita a atravesarlo con la espada mientras lo frena, impasible, con la mano izquierda.

El *topos* mítico popularizado con la Biblia en la figura de Sansón, que vence a un león con las manos, o en la tradición clásica con Heracles, que inicia sus hazañas sobrehumanas y su camino a la inmortalidad con la muerte del león de Nemea, tiene en el relieve asirio una extraordinaria versión, a mayor gloria de su soberano. Nótese, por otra parte, el primor en los detalles —en las vestimentas, los adornos, los pormenores anatómicos—, un arte de miniaturistas que tuvo gran desarrollo en el campo más propio de la sigilografía, excepcional entre los asirios.

329. Asurbanipal en una escena de simposio. Relieve de alabastro procedente de Nínive (668-630 a.C.). Museo Británico, Londres. Obsérvese la minuciosidad de los detalles.

Por su parte, Asurbanipal [329] se rodeó también de relieves de batallas que, como los de su padre, recordaban sus campañas en composiciones que seguían las visiones de falsas panorámicas o en frisos de formulación más tradicional. En esta última línea, heredando toda la sencillez y la grandiosidad simbólica del arte precedente, Asurbanipal se ofrece en escenas de cacería o de lucha con animales que componen uno de los conjuntos más brillantes y estimulantes del arte asirio [325]. No destacan sus composiciones por la complejidad, pues se atienen a las fórmulas más sencillas, sino por la plasmación en un lenguaje artístico de gran empaque que solemniza la fuerza aniquiladora del soberano, en acción desde sus aparatosos carros de combate [327], a caballo como el más consumado jinete, o a pie como un héroe al que basta la fuerza incontestable de su brazo [328]. La faceta más celebrada de estas composiciones la ofrece el magnífico tratamiento de los animales, reflejados con sabio naturalismo, y con la monumentalidad y el respeto que, combinados para subrayar en los leones la grandeza del más poderoso animal, eran el mejor medio de destacar el poder de su mayestático vencedor. La aguda observación de los animales y la portentosa interpretación de sus reacciones tienen en la *Leona herida* [326] el mejor exponente y la creación más conocida del arte asirio.



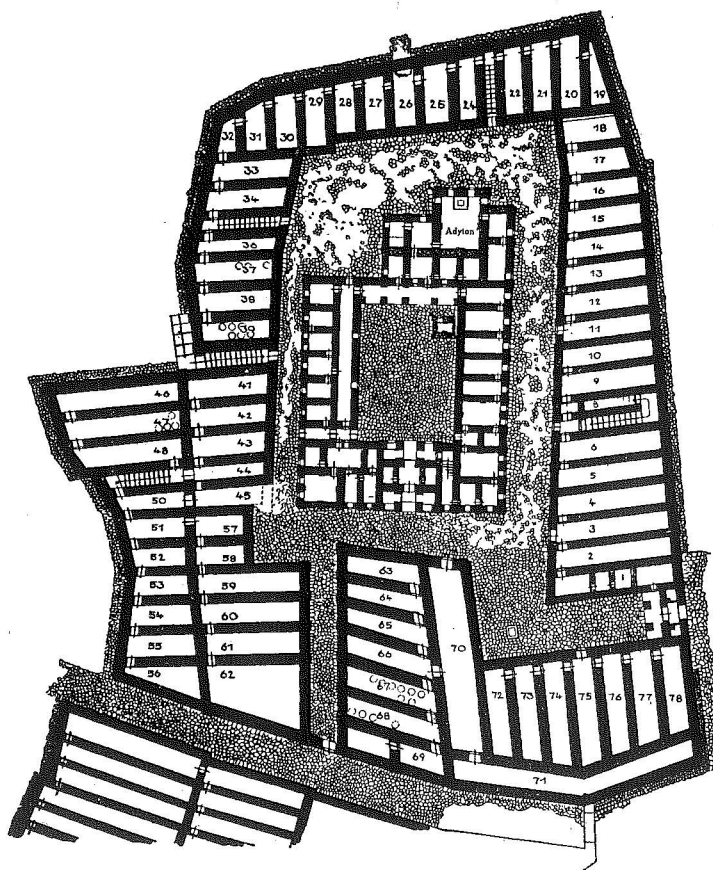
4. EL ARTE HITITA

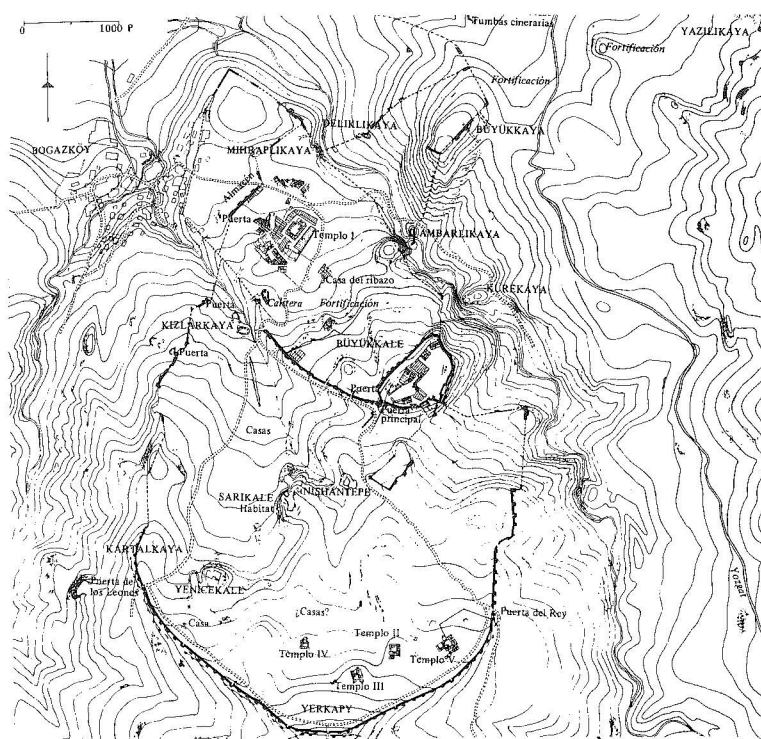
La gran Península Anatólica, un verdadero trampolín asiático tendido hacia Europa y el Mediterráneo, jugó en la Antigüedad un papel histórico de gran importancia, revelado fundamentalmente con la todavía reciente valoración de la gran civilización hitita. Sin considerar las precoces y muy interesantes culturas desarrolladas desde el Neolítico, el mundo anatólico empieza a subrayar su personalidad histórica con el protagonismo de gentes indoeuropeas asentadas en el país llamado de Hatti, en el corazón de Anatolia, a partir del II milenio antes de nuestra era, aunque la presencia de esas poblaciones indoeuropeas pudo empezar mucho antes. Con centro inicial en la ciudad de Nesa —tal vez la misma Kanish—, acrecientan su importancia en los siglos centrales del milenio, en que el poder de una cada vez más sólida monarquía unifica el país. El rey Hatusili I (1590-1560) alcanzó ya con sus conquistas el Eufrates y trasladó de forma definitiva la capital a Hatusa —actual Bogazkoy—, en el corazón de Asia Menor. Su nieto Mursili I (1550-1530) llevó las armas hasta Babilonia, donde acabó con la dinastía de Hammurabi.

El apogeo del reino hitita llegaría a partir del reinado de Subiluliuma (1380-1346), que fue dueño y señor de Anatolia y el norte de Siria y se midió con Egipto y otras potencias vecinas, como la del poderoso reino hurrita de Mitanni, colindante con sirios y asirios, al sureste de Anatolia. El poder creciente de Hatti se hace evidente con Muwatalli (1306-1286), que impone sus intereses a los de Egipto en Siria en la célebre batalla de Kadesh (1295 a.C.), en la que se enfrentó al gran Ramsés II. Discurre así, con el siglo XIII, la época de mayor brillantez para los hititas, gobernados con reyes del prestigio de Hatusili III (1275-1250), respetado en su época como cabeza de una de las grandes potencias de la zona, amigo de egipcios y asirios, y promotor de una activa política de relaciones comerciales.

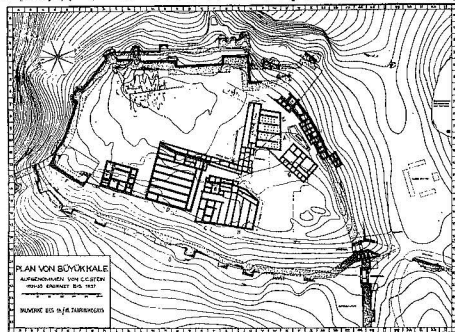
Pero a fines del mismo siglo XIII, un complejo movimiento de pueblos en todo el Cercano Oriente y en el Mediterráneo oriental acabó con el reino hitita dejando a su paso un reguero de ciudades destruidas, entre ellas la propia capital. Sólo Egipto pudo contenerlos, y los llamó “Pueblos de Mar”, la equívoca denominación con que todavía hoy aluden los historiadores al complejo fenómeno que sembró el caos en gran parte de las culturas antiguas que bullían en torno al Mediterráneo, entre ellas la de los griegos micénicos. Precisamente la desaparición del Imperio Hitita multiplicó la dimensión del fenómeno, cuando con él se derrumbó el verdadero dique que había sido

330. Planta del Templo de Hatusa, dedicado al Dios del Tiempo del Cielo (según Puchstein).





331. Plano general de la ciudad de Hatusa (Bogazkoy, arriba), y detalle de la planta de la acrópolis (según Bittel).



en los tiempos de esplendor frente a la extrema movilidad de los pueblos de la zona. No obstante, rescoldos más o menos vivos de la Civilización Hitita aún se mantendrían, hasta los primeros siglos del primer milenio, en los principados neohititas o luio-arameos del norte de Siria, que cubren una etapa de gran interés histórico y artístico.

A la medida de su importancia histórica, los hititas desarrollaron una cultura de gran personalidad que tiene en el arte su más clara expresión, con producciones de sabor propio llenas de atractivo. En la periferia del mundo mesopotámico, Hatti ofrece en su arte la marca indudable de su influencia directa —a través, por ejemplo, de asentamientos como la temprana colonia de asirios establecida en Kanish en el II milenio— o indirecta, entre otras vías por la intensa relación con Mitanni y los hurritas, fuertemente influidos por la cultura mesopotámica. Pero será

igualmente decisiva la impronta de Siria, integrada en sus propios dominios, y la de Egipto a través suyo. Con todo forjan los hititas un arte de signo propio, tanto o más importante por cuanto, además de aportar sus logros a las propias culturas orientales, jugó un importante papel mediador entre el Oriente Próximo y las culturas mediterráneas.

El arte hitita imperial

La organización de las ciudades hititas nos pone ante un escenario humano y urbano de sabor más mediterráneo que mesopotámico. En principio, a juzgar por la propia capital, Hatusa, la ciudad se dispone de forma menos rígida [331], lo que se hace evidente, sobre todo, en las zonas principales de representación, en la acrópolis, donde la hermética arquitectura palaciega de Mesopotamia, con sus patios como elementos aglutinadores, es sustituida por una relación abierta de edificios más o menos independientes, entre los que se abren plazas que eran el ambiente elegido para encuentros o reuniones masivos.

No es que faltaran precauciones defensivas. Hatusa se protegía con una sólida cerca muraria de doble cortina, más baja la exterior, guarnecida con torres cuadrangulares a distancias regulares. Se levantaba con aparejo de piedras irregulares, apenas talladas, hasta una altura de seis metros, que hacía de zócalo a un muro de adobes y entramado de madera, con el que se lograba la altura total de la muralla. El interior de la ciudad tenía muros internos que lo dividían en cuarteles aislables para mayor seguridad, y todo lo presidía la acrópolis, igualmente cercada con muralla. Se conservan en ésta vestigios de algunos edificios principales —entre ellos el riquísimo archivo— que repiten una disposición muy del gusto de los hititas: dividir la planta en estancias paralelas muy alargadas para diferentes usos, susceptibles de ser cubiertas con un sólido techo plano y habilitar un segundo piso cuando fuera menester. Apenas quedan vestigios del palacio, en los que se comprueba también el gusto por los pórticos amplios; y en todo se manifiesta una arquitectura relativamente modesta, basada en la construcción con zócalo de piedras y abundante uso de la madera y los adobes.

Uno de los edificios más interesantes de la ciudad —y el más amplio— era el tem-



332. Puerta de los Leones, Hatusa (1400-1200 a.C.). Son muy característicos el volteo parabólico del vano de la puerta y la forma curvada de los grandes elementos de jamba.

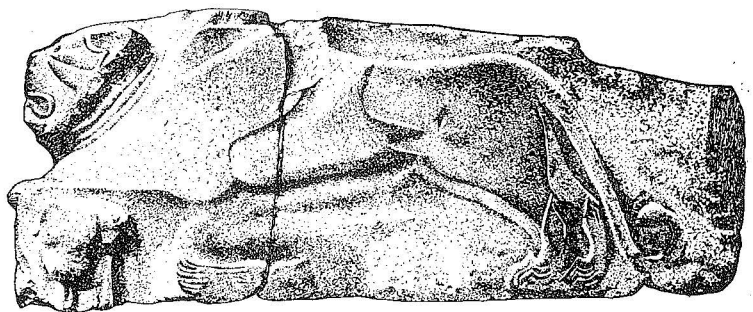
plo dedicado al Dios del Tiempo del Cielo, construido al norte de la urbe [330]. El conjunto constaba de un edificio central de planta rectangular, rodeado de una calle perimetral a la que abrían multitud de estancias para almacenamiento, alargadas y yuxtapuestas en batería, según el comentado gusto hitita, que al exterior, por sus variadas longitudes, determinaban un perímetro irregular. El edificio interior principal se organizaba en torno a un patio enlosado, como las calles, al que se accedía por un pórtico muy armonioso, con paso central y vanos laterales, parecido a los que serán habituales en Grecia; en el extremo opuesto había un ancho pórtico con tres pilares que daba paso a las estancias que conducían a la cella para la imagen del dios, desplazada a la derecha del que entraba respecto del eje central del edificio. Un detalle digno de destacar es la abundancia de ventanas, que darían a estos ambientes culturales una particular luminosidad y una gran permeabilidad visual.

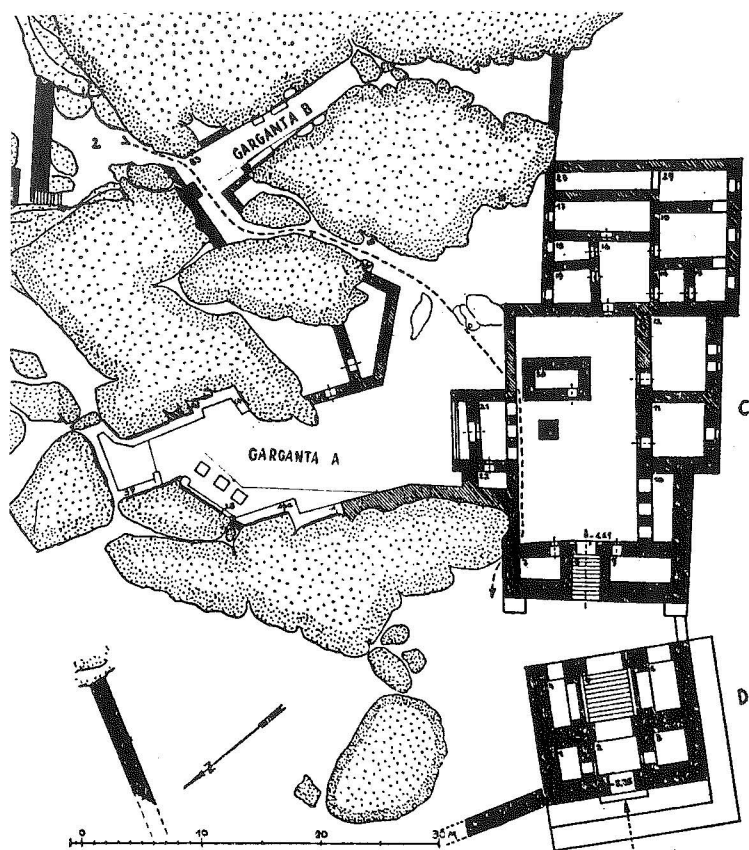
Era parte sobresaliente de la ciudad la apariencia de la muralla, y particularmente de las puertas, que los hititas cuidaron con particular esmero. Destacan por la resolución arquitectónica, a base de arcos parabólicos falsos, apeados en grandes bloques de piedra decorados con impresionantes figuras en relieve. Se conservan mejor la Puerta de los Leones [332] y la del Rey, la primera con magníficos prótomos de leones que parecen emerger fantasmagóricamente de la pie-

dra, efecto conseguido por la difuminada transición entre el bloque de piedra y su decoración. Si por un momento nos desplazamos de Hatusa a la ciudad de Alaka Hüyük, procede de ésta una excepcional creación en esta línea, tal vez una de las más representativas del gusto hitita por fusionar la arquitectura y la escultura: se trata de un bloque de puerta decorado con un león que posa la



333. León de la puerta de Alaka Hüyük (s. XIV a.C.). Vista lateral y detalle de la cabeza (dibujo de M. Bendala). Original en el Museo de Ankara. Mide 88 cm de altura.





334. Planta del Santuario de Yazilikaya, según Naumann.

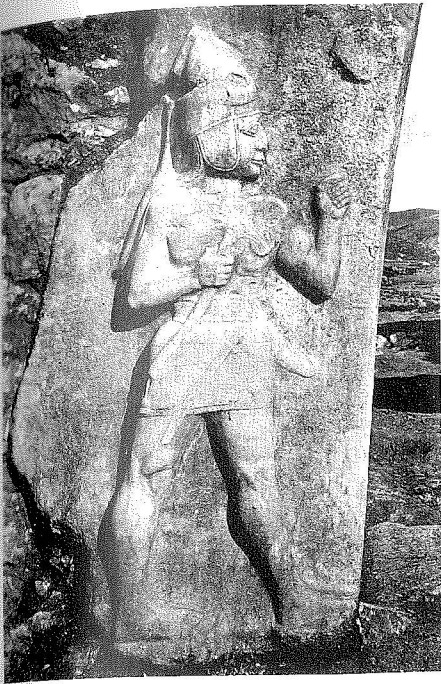
garra delantera izquierda sobre un ternero agachado ante él [333]. Las formas de los animales se funden en el bloque —o apenas se desprenden de él— hasta obtener la apariencia de seres de otra naturaleza, mitad animal mitad roca, con una energía que se concentra en la poderosa cabeza del león, más modelada y de gran fuerza plástica. Algo parecido puede decirse de la soberbia Puerta de las Esfinges de la misma ciudad.

De nuevo en Hatusa, la Puerta del Rey ofrece la obra maestra de los relieves arquitectónicos hititas de época imperial [336]. Representa a un dios, según un tipo de inspiración sirio-egipcia, que da un paso adelante con el puño izquierdo levantado en un gesto de poder y blandiendo en la mano derecha el hacha de combate; viste sólo un faldellín corto sujeto por un cinturón muy apretado y se toca con un yelmo apuntado con cuernos y largo penacho. El relieve destaca por la monumentalidad de la figura (de dos metros de altura), por sus proporciones y por la eficaz combinación de las partes vistas de perfil (la cabeza y las piernas) y las vistas de frente (el torso), en función de una forma sacramentada por sus antiguos modelos; junto a ello, la figura está muy bien modelada, sin olvidar la representación de pormenores anatómicos o menudos detalles de la vestimenta y demás complementos que contribuyen al buen efecto del conjunto.

Muchos otros monumentos acreditan la personalidad de los relieves arquitectónicos hititas. Una buena colección de ortostatos con decoración en relieve procede de la citada ciudad de Alaka Hüyük, y en ellos pueden contemplarse escenas ceremoniales [335], de caza [337] o manifestaciones festivas, dispuestas con una proverbial soltura. Es un arte muy alejado de las complejas y estudiadas composiciones asirias, y, puestos a comparar, alejado también de su calidad y cuidado formales; pero en su frescura, en las formas sencillas a veces resueltas como si no estuvieran terminadas, conecta muy fácilmente con los gustos de nuestro tiempo.



335. Ortostato de Alaka Hüyük con escena cultural del rey y la reina ante un altar y la imagen de un toro (s. XIV a.C.). Realizado en basalto, mide 1,26 m de altura. Museo de Ankara.

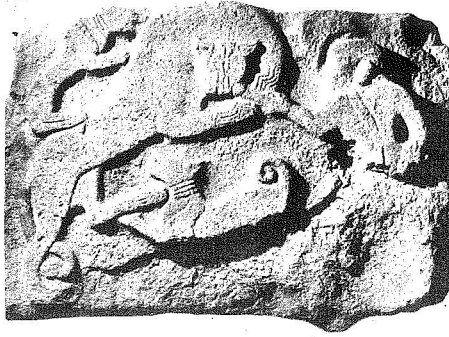


336. Relieve del dios de la Puerta del Rey de Hatusa (1400-1200 a.C.) Museo de Ankara. El tamaño y la monumentalidad compositiva de la figura hacen de este relieve una de las más altas creaciones hititas.

Yazilikaya

La capacidad de sugestión de los relieves arquitectónicos hititas se acrecienta, si cabe, en sus hermanos de ámbitos rupestres, en relación con los cuales el nombre de Yazilikaya tiene la especial resonancia que le otorga la extraordinaria singularidad de sus representaciones.

Yazilikaya es un afloramiento de rocas situado a algo más de un kilómetro al nordeste de Hatusa, con dos gargantas de paredes verticales que invitaban a considerarlas morada apropiada para los dioses. En efecto, aparte de que su frecuentación con fines religiosos se remontara a las primeras etapas de la historia hitita, en el siglo XIII recibe una compleja decoración de relieves de significación religiosa y complementos arquitectónicos que conforman el ingreso a un santuario en el que los espacios naturales de las gargantas se convirtieron en espectaculares cellas sagradas [334]. La más grande y frontera a la entrada —dedicada seguramente a las fiestas que celebraban la renovación de la naturaleza en primavera— ofrece en las paredes laterales relieves con cortejos de dioses (a la

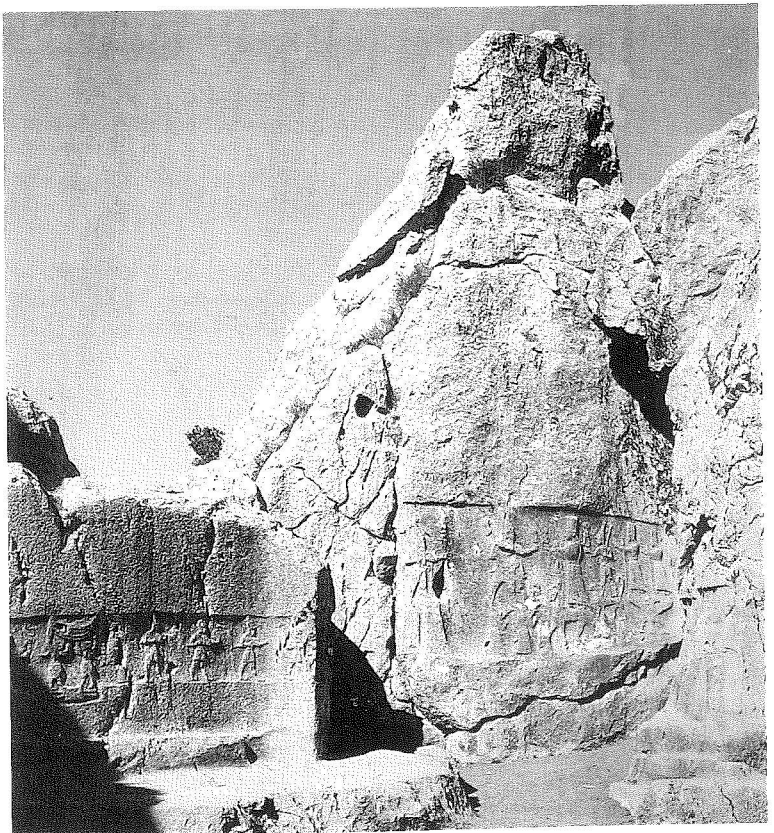


337. Relieve de un ortostato de Alaka Hüyük (s. XIV a.C.), en el que un cazador acomete a un león con la lanza, ayudado por sus perros. Museo de Ankara.

izquierda) y de diosas (a la derecha) que se dirigen a la pared del fondo, donde se halla una especie de gran retablo con el asunto principal del encuentro de las divinidades supremas que encabezaban los respectivos cortejos: el Dios del Tiempo o de la Tormenta, Teshub, y la Diosa Solar Hapat [338].

Teshub, representado según el tipo del dios de la Puerta del Rey, con tiara de muchos cuernos —expresión de supremo poder— y maza en mano, camina sobre dioses montañía, encorvados bajo su peso; Hapat va sobre un pedestal en forma de león, que anda también sobre montañas, y luce una amplia vestimenta y tiara alta y torreada, en todo lo cual percibimos los precedentes iconográficos de

338. Aspecto parcial del Santuario de Yazilikaya (s. XIII a.C.), en el que puede verse, a la derecha, el relieve del retablo principal con el encuentro de los dioses Teshub y Hapat. Las figuras principales miden más de 2,5 m.





339. **Relieve de Tudaliya y el dios Sarruma**
(s. XIII a.C.). Garganta B de Yazilikaya.

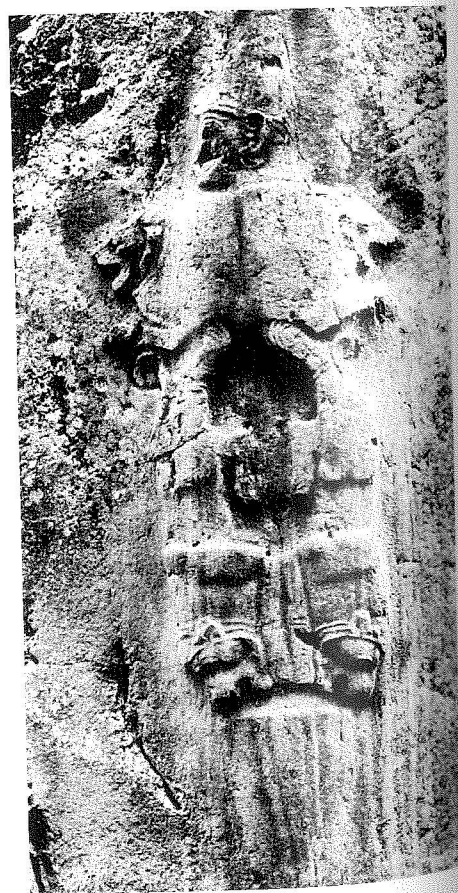
En la garganta pequeña de Yazilikaya, entre los relieves que se combinan con el ambiente natural para crear un fantástico escenario para la devoción religiosa y el culto oficial y dinástico, puede verse el hermoso panel que representa al rey Tudaliya firmemente abrazado por el dios Sarruma, el hijo de la pareja suprema de los dioses del Cielo. El dios ofrece una estampa monumental, con la apariencia habitual de los dioses con faldellín, aunque realizado por la alta tiara y por su superioridad física respecto del rey, al que aprieta contra sí pasándole el brazo sobre los hombros, por el cuello, y asiendo firmemente por la muñeca derecha; el rey se deja llevar, dócil, respetuosamente, mientras sujeta en la izquierda el característico bastón terminado en curva. El dios muestra sobre la mano derecha el sencillo ideograma de su nombre, mientras el más pomposo del soberano vuela sobre su cabeza, tras la tiara de Sarruma.

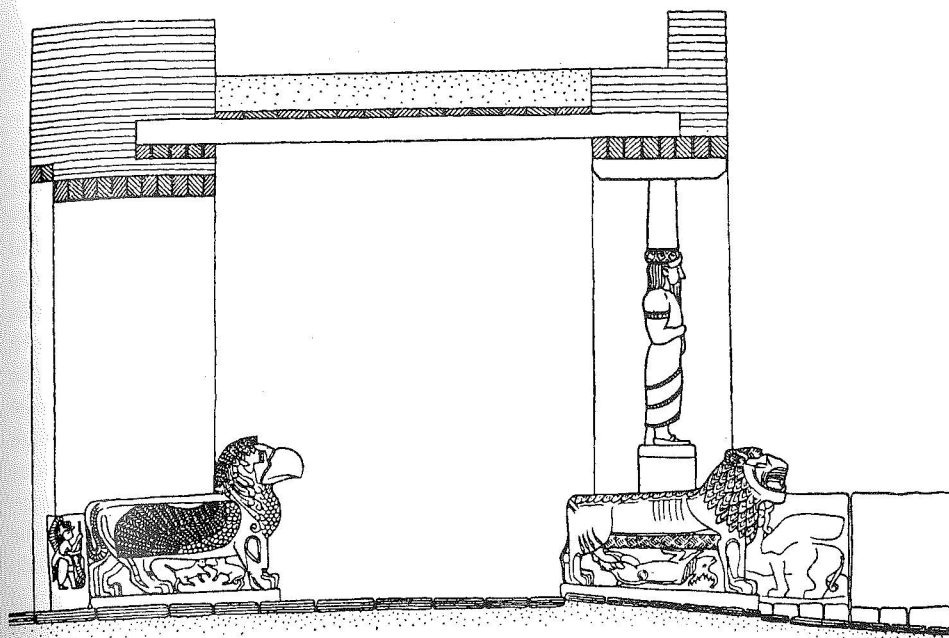
Los hititas transmiten con su arte la imagen de una sociedad pacífica, en armonía con la naturaleza y con los dioses y genios que la cuidan o la representan. Sus reyes no gustan de rodearse, como los asirios, de escenas de batallas, sino que prefieren presentarse en piadosos actos de ceremonia que recuerdan su respeto por los dioses, su unión con ellos. Pocas veces la íntima relación con la divinidad ha tenido, en toda la Historia del Arte, una expresión tan elocuente como la que se ofrece en el relieve que comentamos, paradigma de piadoso acogimiento a la protección de un dios para que guíe el propio camino.

Esta actitud, contrapuesta a la altanera suplantación del papel de los dioses de los monarcas de otras culturas, se ratifica en textos que constituyen la cara literaria de una misma moneda ideológica. En la plegaria del rey Muwatalli al Dios de la Tempestad de Pihassa, se puede leer: "El pájaro se refugia en su jaula y vive. Yo me he refugiado en el Dios de la Tempestad de Pihassa, mi señor. ¡Que salve del mismo modo mi vida!... ¡Camina a mi diestra, úncete conmigo como un toro para el tiro! ¡Camina a mi lado a la manera de un Dios de la Tempestad! En verdad, deseo decir: el que es favorecido por un dios de la Tempestad de Pihassa, el que es cuidado por él, prospera..."

la más familiar Cibeles, originaria de Asia Menor. Inmediatamente detrás de Hapat se halla el hijo de la pareja divina, Sarruma, que camina como su madre sobre un gran felino y ofrece la misma apariencia iconográfica que su padre, aunque reduce respetuosamente su tamaño, como los demás dioses del encuentro. Con ellos comparte la garganta el rey Tudaliya IV, hijo y sucesor de Hatusili III, protagonista principal del santuario; aparece representado en un relieve de más de 2,5 metros de altura situado frente al retablo principal, en el que se muestra de pie sobre montañas, en traje de ceremonia, calzado con característicos zapatos de puntera levantada y tocado con gorro semiesférico; en la mano izquierda sostiene el bastón curvo propio de los reyes hititas, y en la derecha, levantada, el ideograma de su nombre sobrevolado por el disco solar alado. También los dioses suelen llevar de la misma manera sus respectivos ideogramas.

340. Relieve del "Dios-espada" en la garganta B del Santuario de Yazilikaya (s. XIII a.C.). Mide 3,38 m de altura. Su tamaño y el lugar que ocupa acentúan el misterio de su extraña y hermética naturaleza.





341. Sección del pórtico del *bit-hilani* de Tell Halaf, según Naumann.

Buen reflejo del gusto por las basas y los zócalos figurados.

La segunda garganta, más pequeña, parece destinada a templo funerario del mismo rey Tudaliya IV, divinizado a su muerte según costumbre del país. Aparte de un notable relieve con cortejo de dioses, lo más interesante de esta garganta son dos composiciones que representan al rey conducido y abrazado por el dios Sarruma [339], y a una enigmática figura conocida como “Dios-espada” [340]: un gigantesco puñal (supera los tres metros de altura) clavado en el suelo con dos leones cabeza abajo como empuñadura, dos prótomos de león unidos y simétricos sobre ella, y la cabeza de un dios como remate. Su posible significado infernal conecta con el destino religioso y funerario de este ambiente, y realza la sensación de ritualidad y misterio que se respira en la totalidad del santuario, uno de los ambientes más sugestivos creados o habilitados por el hombre con ayuda del arte.

El epílogo del arte hitita

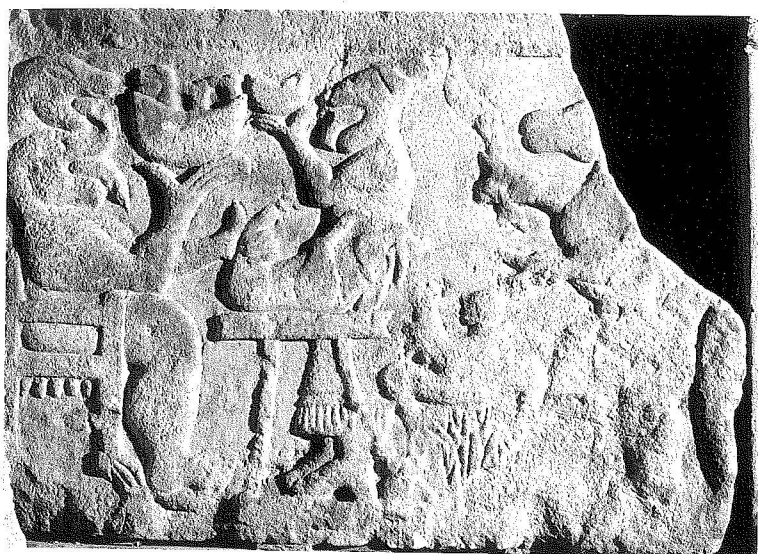
Hundido el reino de Hatti, varios principados florecieron —apoyados en las condiciones geoestratégicas de la zona y en la riqueza en hierro, el signo de los nuevos tiempos— en la región del Tauro y el norte de Siria entre fines del II milenio y el siglo VIII a.C., hasta ser absorbidos por el poder asirio; eran principados centrados en ciudades importantes, algunas tan florecien-

tes como Karkemish, en el Alto Éufrates. La herencia cultural de la época hitita imperial se combinaba con el creciente peso de la fusión con los hurritas y con las importantes oleadas de los semitas arameos, a lo que se sumaba la influencia cultural de sus poderosos vecinos, sobre todo los asirios. La importancia de la continuidad respecto de la Civilización Hitita dio lugar a que fueran considerados en conjunto como reinos “neohititas”, y que ésa fuera la denominación que caracterizara su producción



342. Estela del príncipe Kilamuwa de Senzirli. Museo del Asia Anterior, Berlín. Altura: 58 cm.

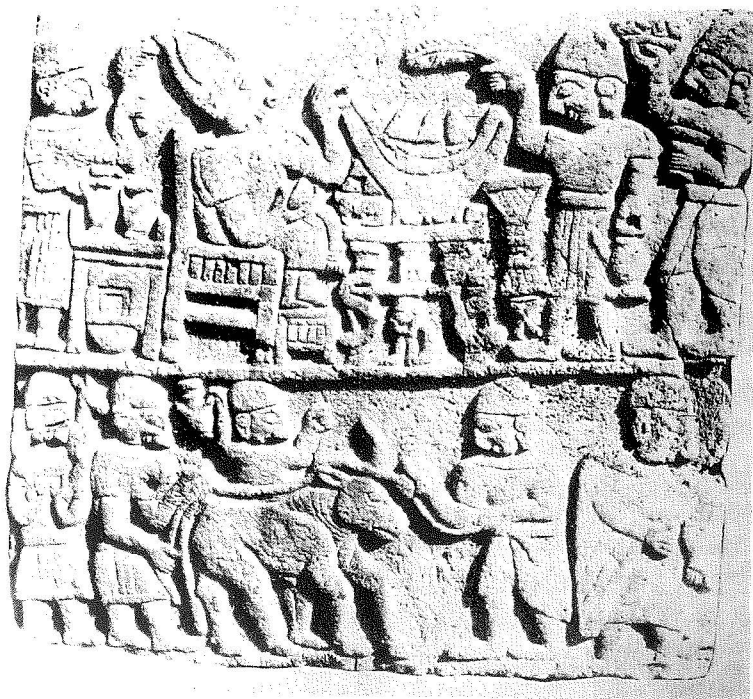
El príncipe y su hijo muestran rasgos semíticos y, en las vestimentas, la impronta del refinamiento sirio-fenicio.



343. Relieve con escena de simposio infernal del monumento funerario de Pozo Moro, Chinchilla, Albacete. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Mide 60 cm de altura.

artística, según la conocida sistematización de E. Akurgal, seguida por K. Bittel y muchos otros. La investigación más reciente, sin embargo, considera inapropiada su caracterización como neohititas por su heterogeneidad, por el distanciamiento respecto de la cultura y el arte hititas, por el hecho ahora constatado del predominio de una lengua distinta a la hitita, la luvita, y por el peso indiscutible del componente arameo. Se propone, por ello, la denominación de principados luvio-araméos, en los que floreció un arte de gran personalidad, con una indiscutible base en el arte hitita imperial.

344. Relieve de un ortostato de Karatepe, con escena de simposio. Mide 1,39 m de altura.



En la arquitectura destacó la consagración de un modelo de edificio inalterable en sus elementos esenciales, que conocemos por el nombre que los asirios le atribuyeron: el *bit-hilani*. Consiste en la combinación de un amplio pórtico, sostenido a menudo por pilares con basas esculturadas, que da paso a una espaciosa estancia paralela al pórtico y a la fachada; en torno a ella se sitúan habitaciones menores. Su acabada estructura, con discutibles antecedentes en Hatusa, consagraba una tradición siria remontable al II milenio, y será ampliamente imitada después. Testimonios de esta clase de edificio han proporcionado ciudades como Tell Halaf [341], Karkemish o Senzirli, esta última una interesantísima urbe rodeada de una curiosa muralla de trazado exactamente circular, con el alcázar en el centro, reciamente fortificado a su vez y dividido en recintos también murados, según la tradición hitita.

La más rica producción artística de los principados neohititas o luvio-araméos se dio en los dominios de la escultura, sea en relieve o en bulto redondo. El estilo hitita tradicional de una primera etapa fue dando paso, desde mediados del siglo IX a.C., a un estilo asirizante, a lo que se añadirían los efectos de la influencia aramea [342]. Herencia de la etapa imperial sería el gusto por los ortostatos con relieves, muy respetuosos algunos, como los de Malatya, con los modelos antiguos. Centenares de ellos han aparecido en Tell Halaf, y constituyen un riquísimo muestrario figurativo, aunque resulten en general bastante toscos o primitivos. Abundan las representaciones de animales, reales o fantásticos, muchos de estos últimos concebidos como híbridos de todas clases, descendientes del viejo legado mesopotámico. Una representación, por ejemplo, de una orquesta de animales, en la que, entre otros, un león tañe una cítara, suscita el recuerdo de las escenas parecidas de las arpas halladas en las tumbas de las primeras dinastías de Ur.

Mayor riqueza temática y calidad ofrecen los ortostatos recuperados en Karkemish, abundantes también en monstruos de extraordinaria fantasía, ejemplificables en la Quimera bicéfala del célebre "Muro del Herald" [346]. Escenas de batalla en carros de guerra y hermosas composiciones procesionales son las mejores muestras del estilo asirizante. También de Karkemish

proceden importantes esculturas en bulto redondo, algunas correspondientes a un tipo muy difundido en el que una figura humana se sitúa sobre una amplia basa con leones de gran relieve, sujetos en ocasiones por una especie de genio dominador de las fieras, viejo conocido del arte mesopotámico [345]. Este esquema casi se repite en una característica aportación del arte luvio-araméo: el uso de esculturas como soporte de los pórticos de tipo *hilani*, antecedentes de los atlantes y cariátides que veremos como esforzados sustentadores de mil edificios del mundo mediterráneo.

345. Estatua colosal, en basalto, de un rey sobre basa con leones sujetos por un dominador de fieras. Procede de Senzirli y se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul. Mide 3,70 m.



346. Ortostato de basalto con el relieve de la Quimera del "Muro del Herald", de Karkemish. Museo de Ankara. Mide 1,13 m de altura.

La producción de los talleres locales determinó estilos provinciales bien diferenciados que dieron variedad y riqueza al conjunto de las manifestaciones luvio-araméas. La gama de posibilidades comprende desde la pulcritud propia de Karkemish, al desaliño, no privado de encanto por otra parte, de los relieves de Karatepe [344].

Aún tendrán el arte hitita y su epígono luvio-araméo una importante proyección de su peculiar modo de hacer por todo el Mediterráneo en la difusión de la moda orientalizante. Los tejidos, la cerámica y la producción plástica se pueblan de las especies animales y los monstruos que se habían multiplicado a sus anchas en los campos del arte luvio-araméo. Sus vástagos, bien conocidos en productos fenicios y griegos, llegarán al Extremo Occidente, y los podemos ver, con una frescura apenas alterada por la distancia, en creaciones del primer arte ibérico, como en el importante monumento funerario descubierto en Pozo Moro (Chinchilla, Albacete) [343] que guarda el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. El hecho de tener en la herencia hitita una de las fuentes que alimentaron el arte ibérico acrecienta nuestro interés por un arte de personalidad y trascendencia indiscutibles.

5. ARTE SIRIO Y FENICIO

A diferencia de Mesopotamia, o de la Asia Menor hitita, y no digamos de Egipto, las tierras que miran al fondo de saco del Mediterráneo, desde Siria a Jordania, constituyen una zona de gran diversidad geográfica y paisajística, carente en la Antigüedad de unidad étnica o cultural, y particularmente sometida al paso y al establecimiento de pueblos de diferente procedencia. Pero son también una suma de regiones de gran interés económico y estratégico, lo que explica su conversión en el inestable escenario de una historia movедiza, agitada entre otras cosas por la constante acechanza de las potencias circundantes, siempre dispuestas a hacerse con el control de sus ambicionados dominios.

La historia de los diferentes estados no es fácil de ordenar y, como se ha visto pocas páginas antes a propósito de los reinos neohititas o luvio-araméos, sus señas culturales y sus artes respectivos presentan muchos problemas de caracterización, entre otras cosas por la dependencia de culturas más

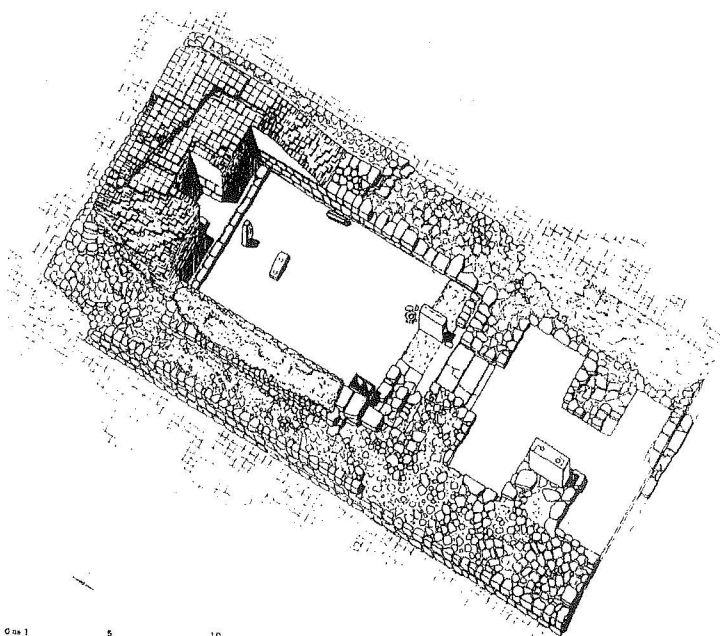
potentes que traducen su frecuente dependencia cultural y política. Pero sus aportaciones artísticas merecen debida atención, aunque sólo sea para subrayar novedades de interés, como la reciente recuperación de la sugestiva Ebla, o el muy conocido papel difusor de los fenicios y su habilidad para deslumbrar al mundo con sus eclécticas y hermosas creaciones.

Ebla

Las afortunadas campañas de excavación realizadas desde 1964 en Tell Mar-dikh por el equipo de arqueólogos italianos encabezados por P. Matthiae, obligan a empezar desde muy atrás, en el III milenio a.C., nuestro breve repaso. En este lugar del norte de Siria —entre los cursos del Orontes y del Éufrates— se descubrió Ebla, ciudad desconocida hasta entonces, pero citada en textos antiguos de Sargón o de Naramsín de Accad. La fortuna del descubrimiento de un extraordinario archivo con más de quince mil tablillas de escritura cuneiforme y de lengua semítica permite afinar el conocimiento histórico y determinar la importancia de la ciudad, que llegó a convertirse en cabeza de un importante imperio comercial.

Desde mediados del III milenio muestra Ebla una gran pujanza, plasmada en un conjunto urbano que habría de alcanzar una extensión de más de cincuenta hectáreas, con centro en una bien defendida ciudadela, donde se hallaban los edificios principales, entre ellos el palacio real. Conocido éste como “Palacio G”, tiene su máxima brillantez entre el 2400, aproximadamente, y el 2250, en que fue destruido por el rey acadio Naramsín. Construido a base de gruesos muros de adobe sobre cimientos de piedra, tiene su rasgo principal en la disposición al fondo de un gran patio o plaza porticada, lugar de reunión y de recepción masiva del

347. Dibujo de la ruina correspondiente al llamado “Gran Templo D” de Ebla (1900 a.C.), dedicado seguramente a Ishtar (según Matthiae).



soberano, al que abre la entrada principal del edificio [349]; quedaba ésta en el centro de un ancho pórtico con cuatro columnas de madera, y conducía a las estancias interiores por una solemne escalera de peldaños de piedra. A la izquierda de la entrada, una gruesa torre cuadrada servía de caja a una escalera a cuatro tramos para acceder a los diferentes pisos del palacio. La accesibilidad y la asimétrica y poco regular disposición de la construcción materializan una fórmula palaciega bien distinta de los cerrados palacios mesopotámicos, por ejemplo los coetáneos de los reyes acadios.

Tras la destrucción, Ebla recupera su pujanza poco después del 2000, en la etapa amorita que cubre una última época de esplendor en los primeros siglos del II milenio. Entre las nuevas construcciones de entonces, que incluyen varios palacios más o menos conocidos todavía según su conservación y el progreso de las excavaciones, destaca el llamado "Gran Templo D", construido al oeste de la acrópolis hacia el 1900 a.C. y dedicado seguramente a la diosa Ishtar [347]. Es de planta rectangular alargada, con gruesos muros de adobe sobre zócalo de piedra, organizado axialmente a partir de un vestíbulo seguramente *in antis* (esto es, con dos columnas inscritas en el vano determinado por la prolongación hasta la fachada de los muros laterales), una pequeña antecella y una amplia cella, al fondo de la cual se halla el nicho para la estatua de culto, ahuecado en el potente muro del fondo.

El ornato de este templo es muy representativo de los gustos plásticos eblaítas. Aparte de relieves y restos de esculturas, aras y recipientes diversos, había en el templo una pila cultural ejemplo de una de las manifestaciones más típicas del arte de la ciudad. Es un recipiente tallado en piedra caliza, cuadrangular (1,17 metros de longitud, 0,79 de anchura y 0,64 de altura) y dividido en dos vasos. En sus paredes exteriores se desarrolla una decoración en relieve bastante tosca y de claro sabor mesopotámico que cubre tres de sus caras: la principal muestra una escena de libación o de simposio presidida por el rey y la reina, sentados a ambos lados de una mesa de ofrendas y acompañados por altos servidores de la corte; sobre ella, un friso de cabras y carneros pasantes, acechados desde la izquierda por un león, y a los lados apa-



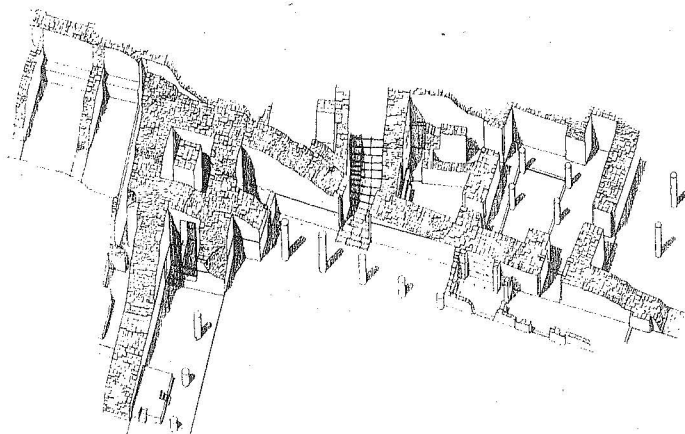
recen varios de estos felinos con la cabeza vuelta al espectador y en relieve más alto. Responde la decoración a un esquema que vemos repetido en otras pilas lustrales, como la descubierta en el llamado "Templo B1" de la ciudad [348]; en ésta, los dignatarios que se dirigen, arma en mano, hacia la escena de simposio principal, caminan sobre leones en batería de cabeza prominente que evocan, con su fiero y peculiar aspecto, a los leones del mundo anatólico que con el tiempo tendrán amplia proyección en la mejor escultura hitita y luvio-aramaea.

348. Pila de basalto del llamado "Templo B 1" de Ebla (h. 1900 a.C.). Museo de Damasco. Mide 1,12 m de ancho y 0,64 m de altura.

El arte sirio del segundo milenio

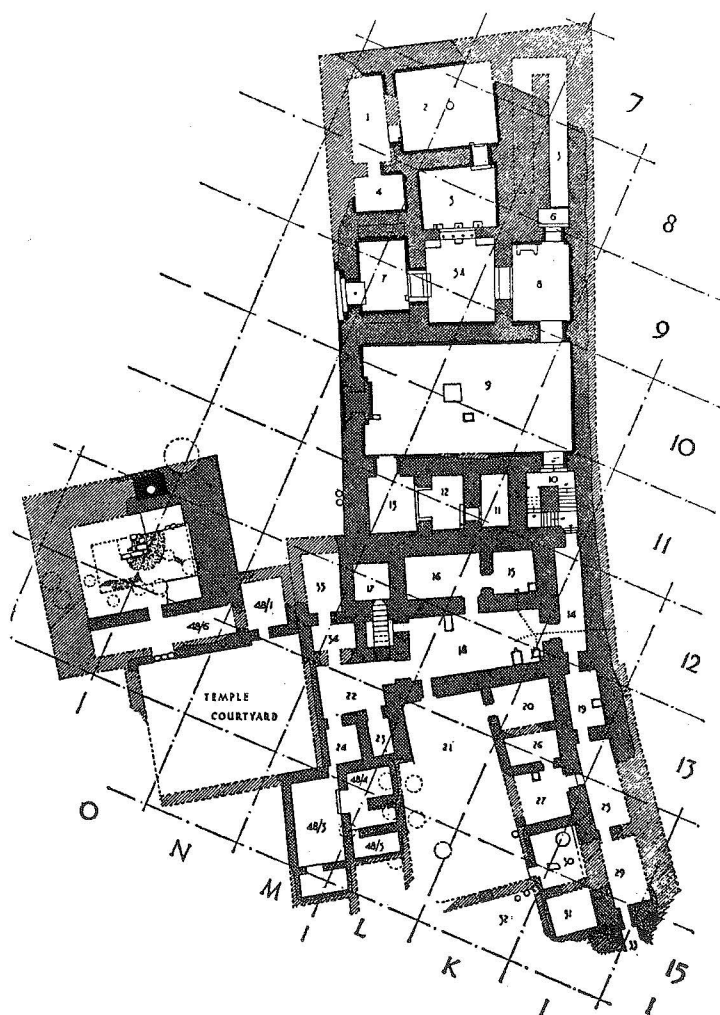
Pasado el esplendor de Ebla, varias ciudades y principados de Siria destacan por el peso de su actividad económica y polí-

349. Visión axonométrica de los restos del llamado "Palacio G" de Ebla (2400-2250 a.C.), según Matthiae.



tica y por la importancia de sus manifestaciones artísticas. El reino de Jamkhad incluía varias ciudades ilustres, entre ellas Alepo, la capital hacia el 1800 a.C.; pero más interés arqueológico y artístico tiene Alalakh, en Tell Atchana, ya en zona turca, donde se ha excavado el Palacio de Yarimlín [350], príncipe coetáneo de Zimrilím de Mari —y su suegro— y de Hammurabi. Consta el palacio de un ala principal, con dos partes separadas por un amplio patio rectangular con altar de fuego en el centro, al norte del cual se hallaba el cuartel de las estancias principales; destacaba entre éstas una especie de sala de audiencias dividida en dos por una cortina formada por una hilera de cuatro columnas entre pilas-tras que sobresalen de los muros. Es una disposición muy característica en residencias principales de esta época, y una aportación arquitectónica llamada a tener gran éxito en el futuro. Al oeste de esta ala se hallaba un templo, de planta casi cuadrada,

350. Planta del Palacio de Yarimlín, en Alalakh (Tell Atchana) (s. XVIII a.C.), según Wooley. Las formas cerradas de otros palacios son sustituidas aquí por alas independientes, diferenciadas funcionalmente y más autónomas.



351. Retrato del rey Idrimi de Alalakh (s. XV a.C.). Piedra caliza. Museo Británico, Londres. Su anodina anatomía contrasta con la peculiar cabeza, con tocado y barba.

configurado como una verdadera torre de varios pisos, adaptado a la práctica bien documentada en Siria desde el III milenio de celebrar las ceremonias principales en un piso o una terraza alta.

Este conjunto palaciego de Alalakh, que por la disposición de los espacios y por abundantes detalles constructivos y decorativos revela importantes contactos con la cultura minoica de Creta, fue destruido por los hititas, pero tiempo después, a mediados del siglo XV a.C., vuelve a construirse otro que demuestra la recuperación de la ciudad y el mantenimiento de las fórmulas arquitectónicas consagradas en la primera etapa. El retrato de un rey de esta segunda, Idrimi, se nos ofrece como la más notable creación de la escultura siria de la época [351]. Se trata de una figura de 1,05 metros de altura, tallada en caliza blanca, que representa al rey sedente, con un cuerpo tosco, ayuno de proporciones y de formas cerradas, envuelto en un manto de bordes realzados sobre el que se yergue, voluminosa, la cabeza tocada con tiara abombada; se concentra en ella el mayor interés de la escultura, con un rostro vivo y expresivo.

contorneado por el borde de la barba, que cuelga hasta el pecho con un característico perfil cóncavo y borde inferior curvo. Todo el cuerpo está cubierto con una larga inscripción en acadio con el relato de su vida.

Otra ciudad siria, Ugarit (actual Ras-Shamra), conoció una gran prosperidad por su carácter de gran centro portuario al fondo del Mediterráneo. Corazón de un reino amorita, con amplios contactos con Egipto y Creta, alcanza su apogeo en la segunda mitad del II milenio a.C., hasta que hacia el 1185 fuera destruida por los ya citados "Pueblos del Mar". Es muy notable la muralla, de gran nivel arquitectónico, con soluciones técnicas —por ejemplo, en su célebre y monumental poterna de falsa bóveda— similares a las documentadas entre hititas, troyanos y micénicos. Ya dentro, se conocen varios palacios de diferentes épocas, que destacan más que por su grandiosidad, por la proliferación de estancias en torno a patios y espacios ajardinados, en una arquitectura flexible, con muchas adiciones, como se constata en grado sumo en el llamado "Palacio Real", correspondiente a la fase de mayor apogeo de la segunda mitad del milenio. Uno de los templos de la ciudad, el dedicado a Baal, repite la organización en un cuerpo de pisos con terraza para la celebración de los ritos principales, precedido de un cuerpo menor con el vestíbulo de entrada.

En las artes figurativas destaca en Ugarit —como en otras ciudades de esta época y esta región— una amplia producción de

352. Páttera de oro procedente de Ugarit (h. 1450-1365 a.C.), con una escena de cacería real en relieve. Museo del Louvre, París. Mide 19 cm. de diámetro.

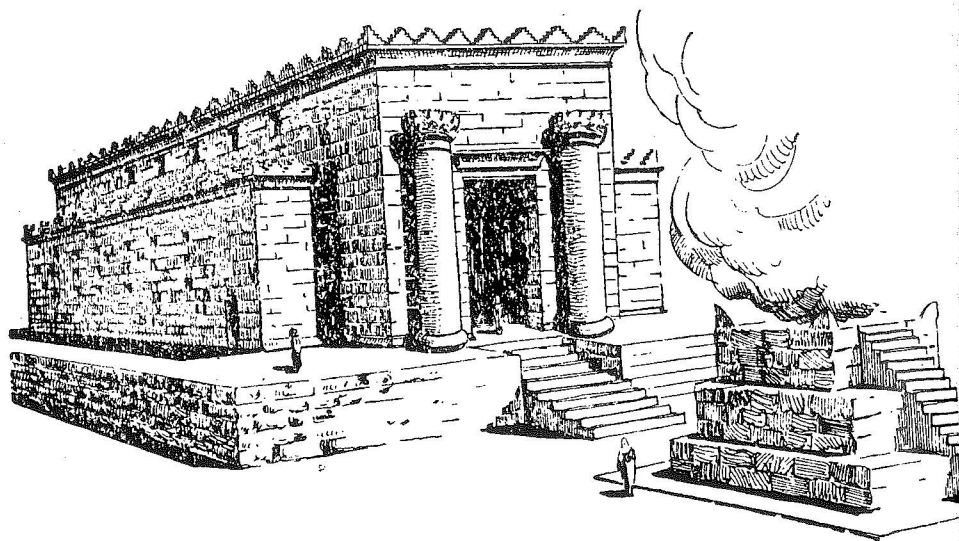


353. Estela del dios Baal, con la maza y el rayo en las manos, procedente de Ugarit (h. 1900-1750 a.C.). Piedra caliza. Museo del Louvre, París. Mide 1,42 m de altura.

figuritas de bronce, las más antiguas de comienzos del milenio, de un estilo más local, con ascendientes mesopotámicos o hurritas, y las más recientes, de la segunda mitad del milenio, abiertamente adscritas a las modas egipcizantes, a menudo embellecido el bronce con lámina de oro. Un ejército de figurillas de este tipo, muy antiguas —se fechan en los siglos XIX-XVIII a.C.— se halló en un depósito votivo del Templo de los Obeliscos de Biblos, y repiten la representación de un individuo esbelto, de postura rígida, con un típico tocado fenicio (la *lebbade*), alto como el gorro de un cocinero.

Cercano al de estas figurillas es el tipo de un dios de claro origen egipcio, con falda, a menudo tocado con la alta tiara blanca de los faraones, en marcha y con el brazo derecho en alto, armado, como dispuesto a golpear, tipo que da cuerpo a Reshef, Baal, Adad u otras divinidades y que se ofrece a menudo en el arte sirofenicio. Son muy notables, por otra parte, las estelas votivas con relieves, la más famosa de

354. Reconstrucción ideal del Templo de Jehová, en Jerusalén, según García y Bellido. Destacan su sencillez arquitectónica y las columnas con capiteles florales que flanquean la puerta.



las cuales representa al dios Baal según el tipo del dios en marcha que acabo de describir, en este caso con tiara de cuernos, armado con maza en la mano derecha, alzada, y rayos que terminan en lanza en la izquierda [353].

355. Vista del Templo de los Obeliscos, Biblos (s. XVIII a.C.). La propensión al aniconismo semita halla cumplida expresión en este templo, que acumula formas religiosas no figuradas en sus múltiples obeliscos.



época y la dependencia, de nuevo, de la tradición artística mesopotámica y, sobre todo, de Egipto, en una serie de objetos que constituirán el capítulo más llamativo de las producciones fenicias.

El arte de las ciudades fenicias

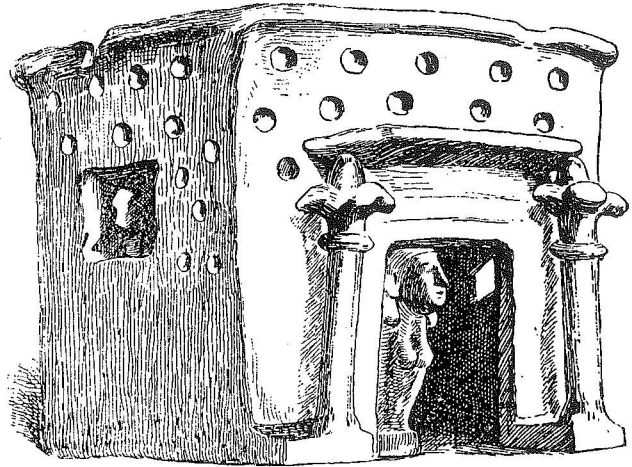
Biblos, Sidón, Tiro, el conjunto de las ciudades fenicias —las metrópolis y las colonias extendidas por todo el Mediterráneo— protagonizaron uno de los fenómenos culturales y artísticos más trascendentes de la Antigüedad. Su arte estuvo definido por el convencimiento de que las tradiciones artísticas forjadas por las civilizaciones vecinas de Asia y de Egipto proporcionaban cuanto se podía desear en materia de expresión artística, y que lo más provechoso era asumir esas tradiciones en una amalgama más o menos coherente y ponerla al servicio de las propias necesidades ideológicas, de las empresas comerciales y artísticas que tanto beneficio económico y prestigio histórico habrían de granjearles.

Menos afectadas que Ugarit y Alalakh o que las ciudades micénicas por el devastador movimiento de los "Pueblos del Mar", los fenicios desarrollaron una activa política comercial, basada en fundaciones coloniales que alcanzaron el otro extremo del Mediterráneo, y se convirtieron en grandes propagadores de las fórmulas artísticas próximo-orientales. Ellos fueron principales agitadores de la gran oleada orientalizante que dio un aire homogéneo a las manifestaciones artísticas de todas las culturas medi-

terráneas entre los siglos VIII y VII a.C. y, junto con los griegos, pusieron las bases sobre las que habrían de desarrollarse las grandes culturas europeas de la Antigüedad, en un fenómeno que va más allá de la dimensión puramente artística.

Ciñéndonos a los campos del arte, el fenicio muestra en su apariencia más inmediata un explícito eclecticismo, basado en la fusión de las tradiciones mesopotámicas y sirias fuertemente asentadas en el II milenio, y la poderosa influencia egipcia, que desde entonces afirmará su prestigio, su capacidad de sugestión, hasta ser la dominante en los siglos de esplendor del I milenio. Desde el siglo VI a.C., el predominio absoluto del arte griego será otra fuente de enriquecimiento del fenicio, y otra vertiente de su tradicional eclecticismo, y la corriente helénica se impondrá en las etapas finales de la cultura fenicio-púnica.

El emplazamiento de sus ciudades —islotas o promontorios próximos a la costa— eran una directa consecuencia de su vocación comercial y marinera, y por su habitual angostura, su vulnerabilidad y la intensa ocupación posterior, poco ofrecen las metrópolis principales de su antigua arquitectura. Descripciones y testimonios indirectos demuestran la configuración de apretados caseríos, con casas de varios pisos, para aprovechar mejor el espacio disponible. Su importante arquitectura religiosa, con testimonios antiguos interesantes como el Templo de los Obeliscos de Biblos, del II milenio, es mejor conocida fuera de las

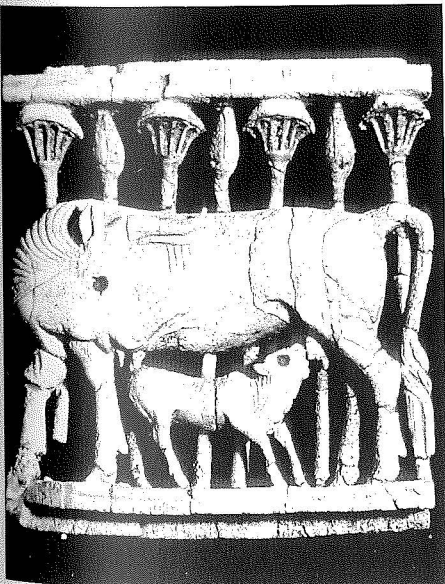


356. **Templito votivo de Idalión, Chipre** (s. VI a.C.).
Terracota. Museo del Louvre, París.

Este curioso modelo de templo, realizado en terracota, se halló en Idalion, hoy Dali, en la isla de Chipre. Mide 21 centímetros de altura, y puede fecharse hacia el siglo VI a.C. Tiene la graciosa tosquedad de esta clase de objetos, aunque ilustra bien un tipo muy característico de templo fenicio. Puede verse la disposición de la cella, rectangular, con adornos en la fachada simplificados en el modelillo mediante orificios circulares, y ventanas a las que asoman figurillas humanas. Traen a la memoria el tema tan frecuentemente tratado por los ebóricos de “la mujer en la ventana”, quizá una alusión a las hieródulas de los templos, que desde ellos llamaban la atención de paseantes o devotos.

Lo más característico corresponde a la puerta, por la que asoma una figurita muy tosca de sirena alada. Puede verse que el vano de entrada está flanqueado por lo que parecen dos columnas rematadas por capiteles florales, en las que apenas apoya un pequeño voladizo que protege la entrada. Responde a un tipo de ornato arquitectónico muy característico, al que corresponde el capitel fenicio hallado en Cádiz, en forma de flor estilizada y la parte superior redondeada, por el hecho de que más que un capitel de soporte era un complemento fundamentalmente decorativo y simbólico.

Del mismo tipo eran célebres templos del ámbito sirofenicio, con precedentes como el de Ishtar de Ebla, entre los que cabe recordar el dedicado a Melkart en Tiro, ante cuya puerta resplandecían dos hermosas columnas, una de oro y otra de esmeralda, como documenta Heródoto. O el famoso de Jerusalén, construido para Salomón por los fenicios súbditos de Hiram de Tiro; según la detallada descripción que de éste proporciona la Biblia, su puerta estaba flanqueada por pilares de bronce, denominados *Jaquín* y *Boaz*. Son testimonios literarios de lo que debieron de ser ricos complementos arquitectónicos, mejor entendibles gracias al modesto contrapunto probatorio del templillo de terracota.



357. **Marfil fenicio** procedente de Nimrud, con la representación muy característica de una vaca amamantando a un ternero. Responde a un motivo de repertorio, pero ejecutado con la finura artesanal que tanta fama dio a los fenicios.



358. Sarcófago del rey Ahiram de Biblos (s. XIII a.C.). Piedra caliza. Museo Nacional de Beirut.

metrópolis principales. En Chipre, isla que se convertiría pronto en una importante base fenicia, se han rescatado en la ciudad de Kition las ruinas de varios templos de importancia y, entre otras cosas, un pequeño modelo de terracota en Idalion que ilustra con ventaja sobre las muy parciales ruinas, el tipo de templo más característico de los fenicios: una cella para la imagen o el objeto de culto, con acceso flanqueado por columnas de capiteles florales [356]. Es el tipo de templo que, con gran riqueza y monumentalidad, hicieron los fenicios para Salomón, en Jerusalén [354].

Las artes mayores tuvieron un punto de limitación en la tendencia al aniconismo propia de los semitas, por el que gustaban de venerar a muchos de sus dioses principales bajo la forma de simples betilos [355]. Pero ha de tener una causa más general el escaso cultivo de la escultura mayor. Los relieves de cierta monumentalidad figuran entre las creaciones más interesantes, familia a la que pertenece una obra principal, el Sarcófago del rey Ahiram de Biblos [358], que por su singularidad y por la importancia que en la Historia del Arte se le concede, es una perfecta prueba de las limitaciones fenicias en este campo. Realizado en el siglo XIII a.C., es particularmente famoso por contener una de las más antiguas inscripciones fenicias conocidas. Con 2,84 metros de longitud máxima, la caja reposa sobre leones echados con las cabezas prominentes, según la conocida fórmula hitita; son de extraordinaria tosquedad, como los dos en relieve muy plano echados sobre la tapa, que la comparten con dos figuras humanas, quizá del difunto o de éste recibiendo a su hijo; los relieves de la caja, muy planos y de no mucho mejor factura, representan una larga procesión de

plañideras y oferentes, recibidos por el rey sentado en un trono flanqueado por esfinges. Se impone aquí, como en la cenefa del borde de la caja, el estilo egipcio, adornado con elementos de claro sabor local. Mucho tiempo después, en el siglo VI a.C., reyes sidonios usaron sarcófagos egipcios para sí mismos, y dieron la pauta de una de las producciones más interesantes y claramente eclécticas del arte fenicio tardío: sarcófagos de tipo egipcio, con su tapa de cuerpo de momia, pero esculpidos por maestros griegos, que daban su impronta y su calidad a los rostros y los demás detalles. En Cádiz han aparecido dos de estas magníficas creaciones, del siglo V a.C.

El campo de los objetos menudos de lujo fue el que los fenicios cultivaron con más éxito. Los marfiles tallados con exquisito esmero, para objetos de tocador, adorno de muebles y otros destinos suntuarios, conectaron con el deseo de los poderosos de todo el mundo de rodearse de objetos hermosos y de prestigio; y a su fabricación se aplicaron los artesanos fenicios con gran pericia y una extraordinaria capacidad para hacer suyos los temas del arte mayor, sobre todo los de inspiración egipcio. En detalles compositivos, como el gusto por las escenas simétricas, o decorativos, se perciben las aportaciones propias, en general condensadas en modelos que la producción artesanal solía repetir innumerables veces: grifos o esfinges afrontados, la vaca que amamanta a un ternero, la "mujer en la ventana", figuran entre los motivos reproducidos en las abundantes colecciones de marfiles fenicios halladas en Nimrud, Arslan Tash y tantas otras ciudades antiguas [357].

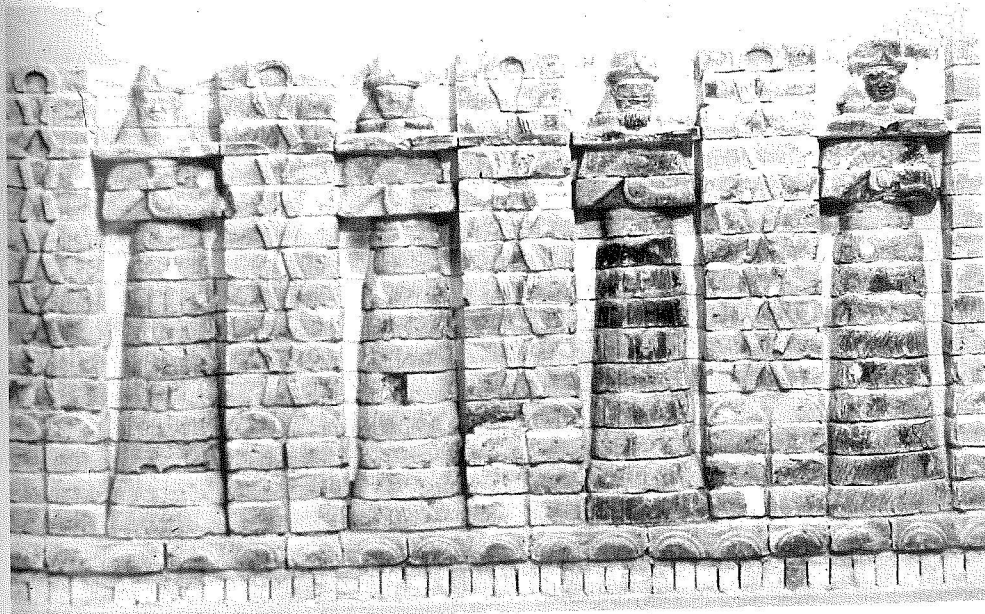
Las joyas de oro, los adornos de pasta vítrea, los finos productos de bronce esculpido y grabado, las páteras y vasos de bronce, plata y oro constituyen una vastísima producción con la que los fenicios inundaron los mercados de todo el Mediterráneo, demandados por gentes embelesadas ante estas "preciosidades", como Homero las llamaba; gente de capacidad adquisitiva que en Grecia, en Etruria, en el Lacio, en Tartessos, en todas partes, ponía ante los ojos de todos el mejor repertorio de temas orientalizantes, presididos por un sabor egipcio que dio a la bastante cerrada civilización del Nilo una proyección internacional que los propios egipcios no habrían soñado jamás.

6. BABILONIA Y PERSIA

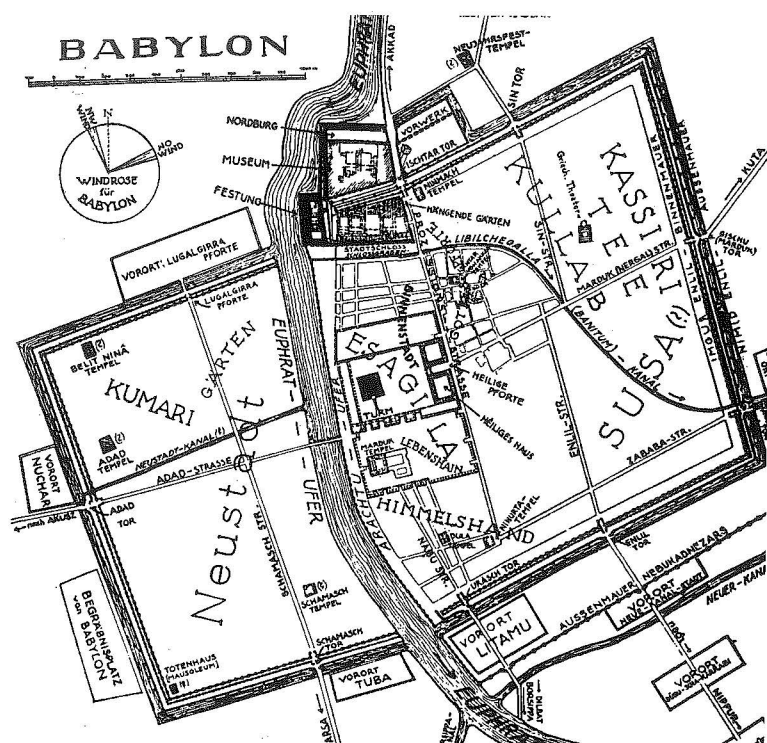
Casi a manera de epílogo, este rápido recorrido por el arte del Próximo Oriente hace una última estación con un retorno a Mesopotamia —campo de atención principal— y a los territorios montañosos que la bordean por el este, hasta ahora silenciados. Como las ciudades fenicias, la Babilonia de los caldeos y el Imperio Persa sirven de charnela histórica y cronológica entre las primeras grandes civilizaciones antiguas y las que cierran la Antigüedad bajo el liderazgo de Grecia, de Roma, de Cartago. Medos y babilonios acaban con el Imperio Asirio y se erigen, los segundos, en episódicos dominadores de Mesopotamia, encumbrando en ese tiempo su ciudad principal, Babilonia, hasta convertirla en una referencia mítica de grandeza y suntuosidad que alcanza nuestros días. Pero no tardaron mucho en caer en manos de sus poderosos vecinos y recientes aliados, que unidos con y por los persas forjarían uno de los más grandes imperios de la Antigüedad.

Babilonia

Tras los tiempos de Hammurabi, Babilonia perdió todo protagonismo histórico en un juego de potencias que le fue por mucho tiempo desfavorable, y se vio afectada, además, por graves peripecias como el saqueo hacia el 1559 a.C. por los hititas, al que siguió el control de la ciudad por parte de los kassitas —un pueblo de origen iranio— durante más de cinco siglos. Renovaron éstos con estimable iniciativa aspectos importantes de su cultura, y uno de los reyes de entonces, Karaindash, levantó hacia el 1430 un templo a Inanna en la vieja ciudad de Uruk, notable por muchos extremos. Con una disposición en sencilla planta rectangular, con voluminosos refuerzos en las esquinas, destacó por la novedad de privilegiar su aspecto externo, objeto de una decoración con un friso de figuras en relieve, alternadas en nichos que las incorporan a la arquitectura, y moldeadas en los ladrillos mismos de la construcción [359], un precedente de



359. Zócalo con figuras en relieve del templo de Inanna de Karaindash, en Uruk (h. 1430 a.C.). Reconstruido en el Museo del Asia Anterior, Berlín. Las figuras miden 2,10 m de altura.



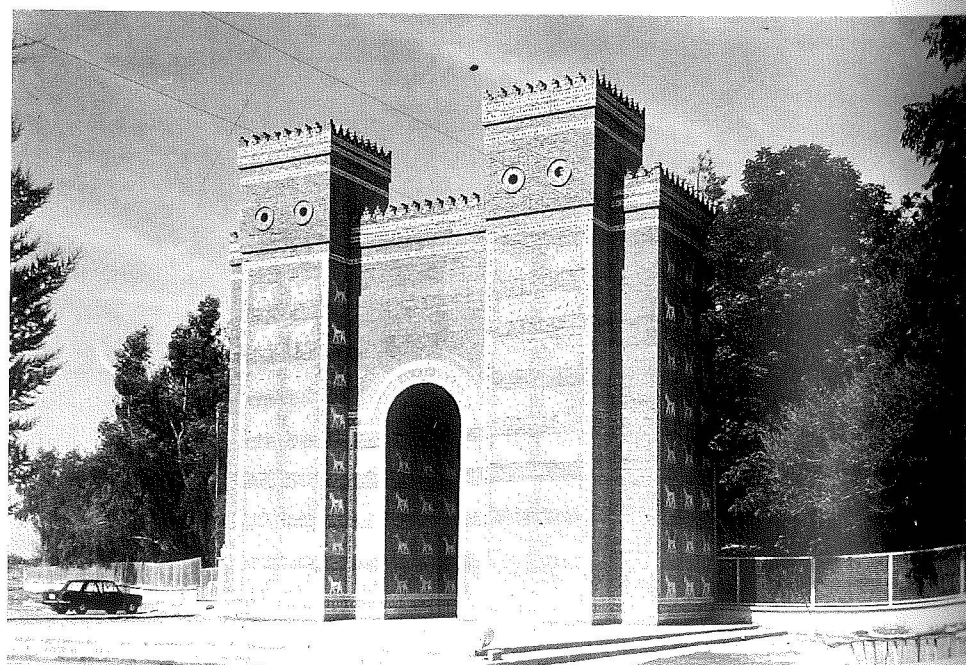
360. Plano de la ciudad de Babilonia (ss. VII-VI a.C.), según Unger. Nótese la regularidad del trazado y la disposición en torno al río, convertido en eje principal de la célebre urbe.

las decoraciones arquitectónicas con ladrillo vidriado que darán personalidad a importantes construcciones babilónicas y persas en los tiempos más recientes que ahora van a ocuparnos.

Acosadas sucesivamente por los elamitas —que acabaron con la dinastía kassita— y los arameos, las ciudades babilónicas caerían bajo el dominio asirio hasta que los caldeos —gentes del grupo arameo— restable-

cieron el poder y el prestigio de Babilonia. Unidos a los medos acabaron con el Imperio Asirio, sus antiguos dominadores, y lograron con el célebre Nabucodonosor (604-562) una época de esplendor que sólo habría de durar hasta el 539 a.C., cuando el rey persa Ciro II se apodera de sus dominios y hace entrar a Babilonia en su ocaso definitivo.

El más directo testimonio de la grandezza de esta etapa neobabilónica lo proporciona la propia ciudad, una inmensa urbe de planta rectangular, dividida transversalmente en dos por el curso del Éufrates rodeada por doble muralla y foso que llenaban las aguas del mismo río [360]. Querredaba ordenada en espacios regulares, determinados por largas avenidas rectas según criterios urbanísticos muy avanzados; una de ellas, la Vía de las Procesiones, en la zona principal al este del río, se decoraba con muros con leones en relieve realizados en ladrillos vidriados, y terminaba al norte en la famosa Puerta de Ishtar [361], verdadero emblema de la ciudad. Tras dos tanteos que acreditan el interés puesto en su construcción, la puerta obtuvo su aspecto definitivo: una compleja disposición en dos cuerpos, en función del doble encintado de la muralla, con una monumentalidad realizada por la hermosa decoración colorista del conjunto a base de ladrillo vidriado policromo con figuras en relieve. Su deslumbrante aspecto externo quedaba definido por el gran vano arqueado de la puerta flan-

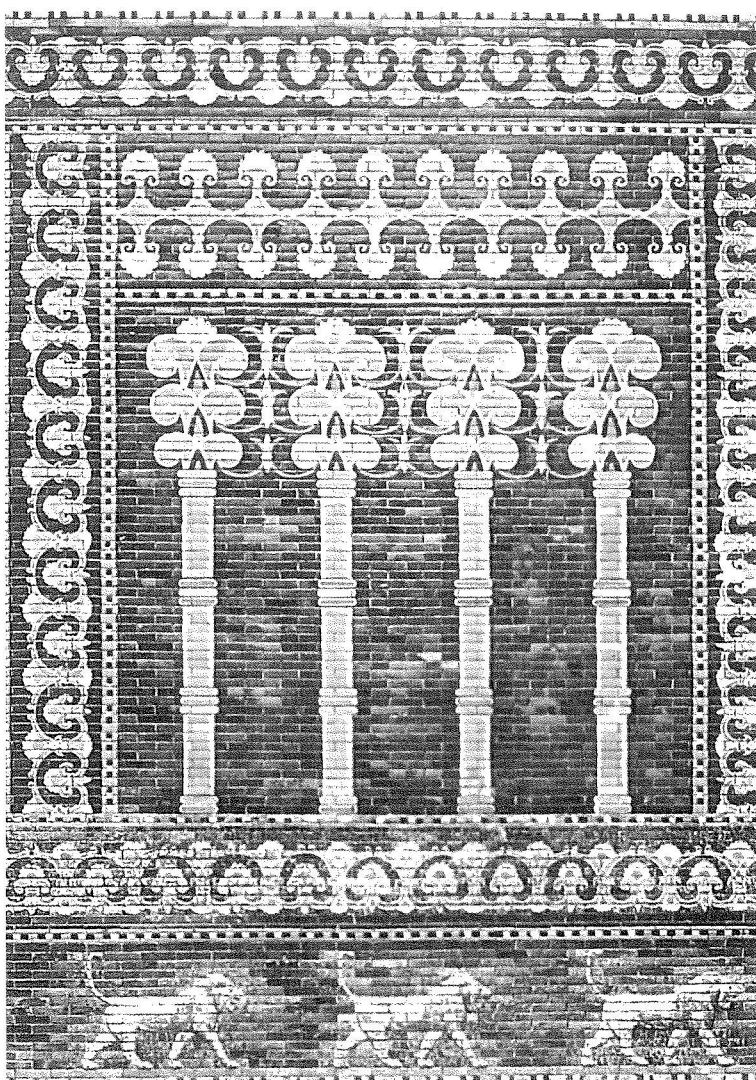


361. Reconstrucción de la Puerta de Ishtar (s. VI a.C.) de la Babilonia caldea. El colorido de los ladrillos vidriados y la simplicidad de los volúmenes acentúan la grandiosidad de la arquitectura.

queado por torres cuadrangulares, todo de color azul intenso salpicado por la regular disposición de las figuras de toros y dragones, atributos del dios Marduk.

La célebre puerta avisaba a la entrada de la ciudad del claro apartamiento de los signos de poder que tanto gustaron a los asirios, y los monstruos y temas guerreros dejaban paso a una figuración más amable, en la mejor tradición sumeria y paleobabilónica, que potenciaba la imagen del soberano piadoso, símbolo de la bondad de los tiempos y agente de la prosperidad del reino. Ésa era la intención ideológica que inspira la decoración del palacio real. Situado al norte de la ciudad, sobresaliendo de la muralla y bien fortificado, se organizaba en torno a grandes patios, el central de los cuales antecedía un hermoso y solemne salón del trono cuyo rasgo más característico era la apariencia externa de su fachada, que repite el tono colorista de la Puerta de Ishtar y subraya el gusto por los viejos emblemas mesopotámicos de sosiego y prosperidad: en ladrillo vidriado policromo se representa un friso de leones pasantes, a manera de zócalo, sobre el que se suceden cuadros enmarcados por cenefas de palmetas, con árboles de volutas estilizados como columnas, una versión del conocido Árbol de la Vida [362].

Los templos principales —muy numerosos en el conjunto de la ciudad— se hallaban en un amplio sector del centro, limitado al oeste por el río, al norte por el palacio y al este por la Vía de las Procesiones. Aquí se veneraba al dios supremo Marduk, respetando en su santuario la disposición sumeria de un templo bajo y un templo superior, la gran torre o *Etemenanki* (“Casa fundamento del Cielo y de la Tierra”), la más célebre zigurat de Mesopotamia, aunque de ella no quedan apenas restos, y sólo la descripción de Heródoto y otras referencias permiten hacerse idea de su aspecto y su tamaño, como brevemente se comenta aquí a propósito de la zigurat de Ur. Otras descripciones y los restos arqueológicos completan el sugestivo cuadro de una ciudad de riquísimos templos, suntuosas avenidas, complejas dotaciones utilitarias y la excepcionalidad de artificios urbanos tan espectaculares como los célebres “jardines colgantes”, una de las Siete Maravillas del Mundo, que los arqueólogos quieren reconocer en las ruinas de una construcción en terrazas escalonadas al noroeste del palacio.



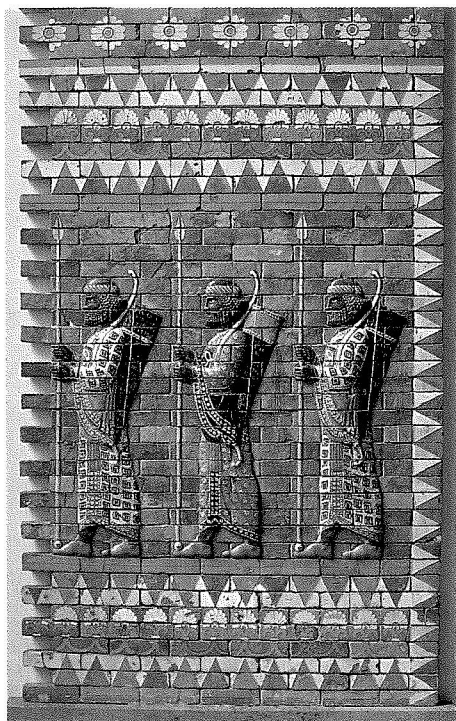
Persia

En la órbita de Mesopotamia desde muy antiguo, los elamitas desarrollan una rica cultura en el segundo milenio a.C., sobresaliente en los últimos siglos por la calidad de su producción escultórica, sobre todo en bronce, y por claros signos de la dependencia del arte mesopotámico como la adopción de la zigurat.

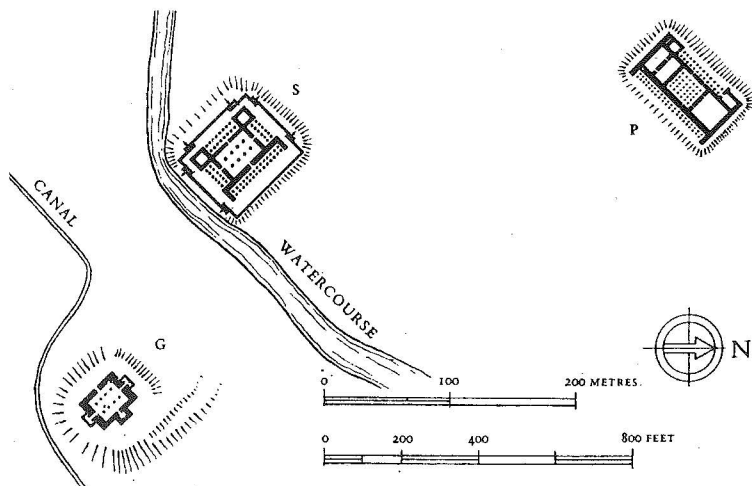
Pero la inmensa región montañosa de los Zagros habría de cobrar una nueva personalidad por la creciente penetración desde el norte de gentes indoeuropeas, fundamentalmente medos y persas, que ya aparecen mencionados entre los pueblos fronterizos en los anales asirios del siglo IX a.C. Caracterizables en dos palabras como pastores nómadas, irán imponiendo su personalidad y su dominio, durante mucho tiempo repartidos en entidades políticas de muy

362. Gran panel con decoración en ladrillo vidriado procedente del Salón del Trono del Palacio de Babilonia (s. VI a.C.). Reconstruido en el Museo del Asia Anterior, Berlín. Mide 12,40 m de altura.

363. Panel con arqueros en ladrillo vidriado y con relieve (s. v a.C.), procedente de Susa y recompuesto en el Museo del Asia Anterior, Berlín.



364. Planta general del Palacio de Ciro en Pasargada (s. vi a.C.), según Herzfeld. Queda patente el rasgo principal de la concepción autónoma —y muy distante— de los diferentes pabellones o edificios que lo integran.

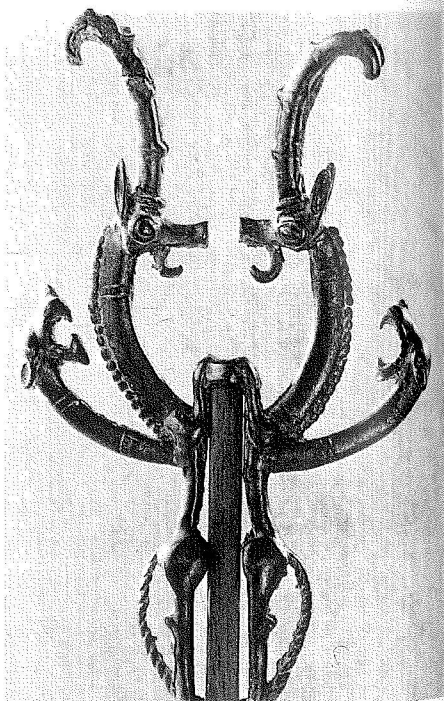


poco peso, y absorbiendo la civilización de sus desarrollados vecinos de los llanos mesopotámicos. Dejaban ver, sin embargo, indicios elocuentes de las propias necesidades y capacidades expresivas en un arte menor, el preferido por gentes nómadas, tan sugestivo como el que ofrecen las producciones escitas o los hermosos bronce de Luristán, muchos de ellos realizados para adorno de caballos, el mejor aliado animal de los nómadas. Las más logradas producciones luristanés, de hacia los siglos VIII-VII a.C., son un verdadero prodigio de estilización de las formas animales, de composición basada en una libre y asombrosa interpretación de

sus acciones y de sus anatomías [365]. Si en ellas se expresan las pulsiones estéticas más puramente iránias, en otras producciones de la época, como el tesoro de Ziwiye, se observa la abierta adopción del lenguaje formal y simbólico orientalizante, de modelos sirio-fenicios. Remite su arte a una corriente que encontró ancho cauce en las producciones del reino de Urartu, en el extremo de la actual Turquía, en el entorno del lago Van. Logró considerable poder y extraordinaria fama sobre todo con sus bronce, preciados objetos de lujo que se extendieron y dejaron su influencia en todo el Mediterráneo.

En una tendencia que sería imparable a la unificación, Cíaxares cohesionó a los medos, destruyó Assur (en una empresa a la que se unió Babilonia) y fundó un imperio —poderoso pero efímero— con capital en Ecbatana. Más al sur, los persas habían formado por su parte un reino cuyo trono ocupó desde el 559 a.C. una figura excepcional, Ciro II el Grande, uno de esos personajes aureolados por la historia, lo que no es para menos si contó con admiradores y propagandistas como Heródoto o Jeno-

365. Remate de un estandarte de bronce de Luristán (ss. IX-VII a.C.), en una característica composición de figuras de animales. Museo Británico, Londres.





366. Capitel de la apadana de Susa (ss. VI-V a.C.). Museo del Louvre, París. Mide 3,70 metros de altura.

fonte. Ciro se impuso a sus parientes medos y forjó un imperio inmenso que llegó hasta la costa jonia de Asia Menor y al que anexionó fácilmente Babilonia. Extendido a Egipto por su hijo Cambises II (530-522) y robustecido organizativamente por Darío I (522-486), el Imperio Persa fue el Oriente de un mundo occidental que se perfilaba con la madurez de la Grecia clásica en su papel de protagonista principal de la Historia Antigua; Persia fue la gran antagonista de Grecia, o su referencia a imitar, en choques y encuentros célebres que terminaron con la conquista y la unificación de Alejandro de Macedonia.

La personalidad de la cultura persa y de su arte quedó definida en la corta y gloriosa etapa que va de Ciro a Darío. El arte estará fundamentalmente al servicio del soberano —en sus palacios y tumbas— puesto que la religión persa no necesitaba de templos, ni de imágenes de dioses; y será en las construcciones palaciegas donde encontraremos las manifestaciones más importantes y sus rasgos más distintivos.

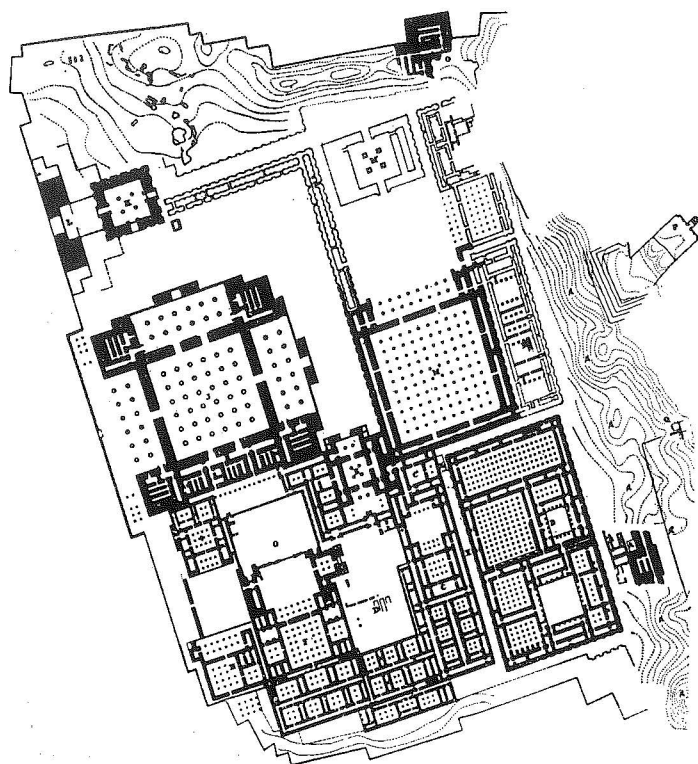
Ciro el Grande construyó su palacio en la capital, Pasargada, siguiendo una original concepción del palacio, sobre todo com-

parado con los mesopotámicos: ocupaba una gran explanada en la que los edificios se disponían como pabellones independientes, que aparte de su monumentalidad y de su tamaño, revelaban en la proliferación de columnas y en su disposición el recuerdo de las grandes tiendas de los jefes nómadas [364]. Al sur se hallaba el edificio más característico, la sala de audiencias, un enorme pabellón de planta rectangular, con pórticos —formados por una doble hilera de columnas— en los cuatro lados que comunicaban con el gran salón interior. La sala de audiencia contaba también con una doble hilera de columnas, más alta que las de los pórticos, por lo que se supone que pudo disponer de iluminación directa por ventanas abiertas en el cuerpo saliente sobre aquéllos. Al norte se hallaba la que parece residencia real, un edificio algo parecido al primero, de planta rectangular con pórticos y una gran sala hipóstila central flanqueada por habitaciones.

Aparte de la original concepción general, en los detalles y en la decoración se hizo buen acopio de las fórmulas artísticas de Mesopotamia o de Egipto, con espe-

367. Grandes lamasus de la Puerta de Jerjes, del Palacio de Persépolis (s. V a.C.). Suponen un sabio aprovechamiento del éxito de la fórmula artística ampliamente ensayada en Asiria.



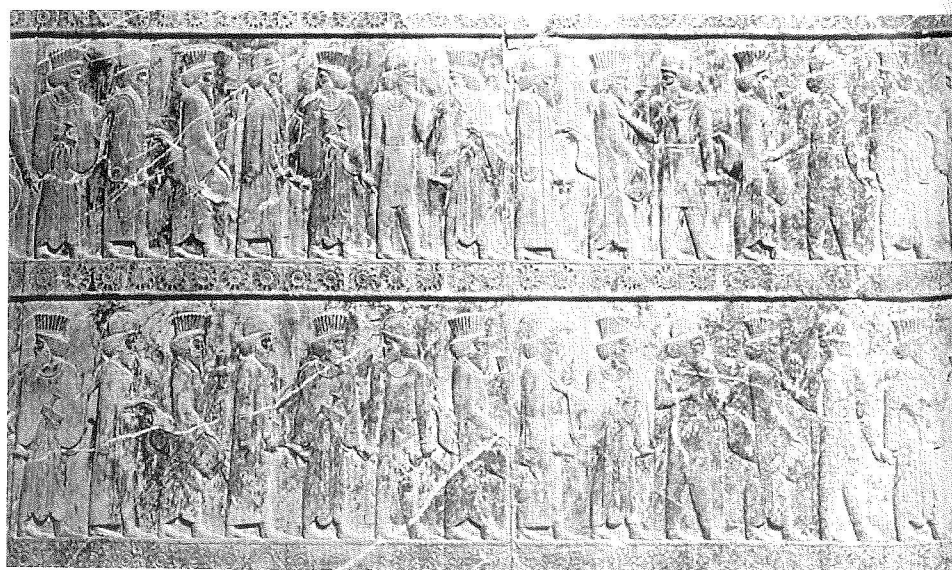


368. Planta del Palacio de Persépolis (ss. vi-v a.C.), según Schmidt. Aquí se optó por la yuxtaposición de diferentes edificios, en los que, en conjunto, sobresale la regularidad y la repetición de los módulos, así como el gusto por los ambientes columnados.

cial atención a los símbolos más prestigiosos del poder, puestos ahora al servicio del emperador de los persas. La fauna asiria de toros alados y *lamasus* volvía a poblar las puertas para dar a las estancias reales el empaque de lo sobrehumano. Para los soportes, el palacio de Ciro dio con una fórmula que haría fortuna en la arquitectura persa a la hora de dar monumentalidad a sus espacios reales, en los que las columnas, por el número y por su tamaño, tenían una gran importancia; se

trata de un capitel que, aparte de otros detalles, se caracteriza por la terminación en dos prótomos de toro en los que apoyaban directamente las vigas de la cubierta [366].

Estos capiteles taumorfos figuran entre los grandes protagonistas formales de la más imponente construcción de la arquitectura persa, el Palacio de Persépolis, máxima expresión de las fórmulas palaciegas aqueménidas. Empezado por Darío y continuado por sus sucesores, fue construido sobre una enorme terraza natural, preparada al efecto y protegida por un sencillo muro de cierre. El palacio cubría una enorme superficie, en este caso con edificios aglutinados, no dispersos como en Pasargada [368]. Tras la entrada, un solemne pórtico de planta cuadrada, con las puertas protegidas por gigantescos *lamasus* [367] y toros en la mejor tradición asiria, daba paso a amplios espacios en los que se levantaban los grandes edificios palaciegos: una enorme *apadana*, sala de audiencias de concepción parecida a la de Pasargada —en este caso un gran ambiente hipóstilo cuadrado con tres pórticos—, o el gran conjunto precedido por un pórtico como el de entrada que daba paso a un amplio salón del trono consistente en una gran sala hipóstila de planta cuadrada cuajada de columnas (la “Sala de las Cien Columnas”). A la espalda de estas dos construcciones principales se hallaban las residencias de los soberanos y un compacto edificio, el tesoro, que servía de almacén, arsenal y archivo. En todo predomina la

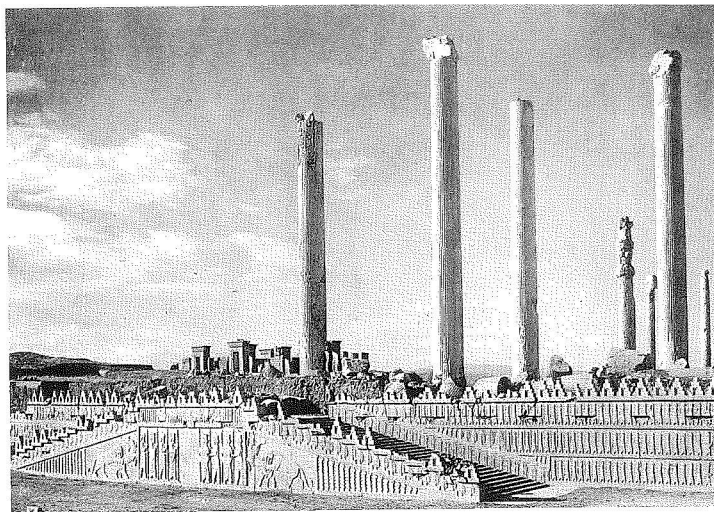


369. Frisos de portadores de ofrendas de la Apadana de Persépolis (ss. vi-v a.C.). El hieratismo y la rigidez ceremonial de la corte persa encuentran una magnífica expresión en estos relieves, una verdadera cima del formalismo.

regularidad y la aplicación de un módulo de planta cuadrada.

En la decoración de los edificios se hace evidente el eclecticismo del arte persa, con mezcla de elementos asirios, egipcios o griegos, lo que aparte de un expediente fácil y explicable, era una forma de pregonar el poder de los soberanos, capaz de reunir el arte y los artistas de todo el mundo. Así lo pregona un documento en el que el rey Darío da cuenta de los artistas y operarios y de los materiales con que se hizo su palacio de la capital Susa: canteros jonios y sardos, orfebres medos y egipcios, babilonios experimentados en los ladrillos, etc. [363].

En el Palacio de Persépolis, junto a la buena calidad general de la arquitectura —ejemplificable en los grandiosos capiteles de toros— se puso particular esmero en la decoración en relieve, ampliamente desarrollada en los frentes de las plataformas de los edificios, en las paredes de rampas y escalinatas, en las jambas de las puertas [371]. De clara inspiración asiria, presentan con calculada tenacidad desfiles de siervos y portadores de tributos [369], componentes de la guardia real o escenas de corte y de audiencia en las que el rey se presenta solemne, realzado a mayor tamaño, poniendo la convencional escala jerárquica al servicio de su supremacía. Las grandes composiciones de leones atacando a toros, o la que muestra al emperador en lucha a pie

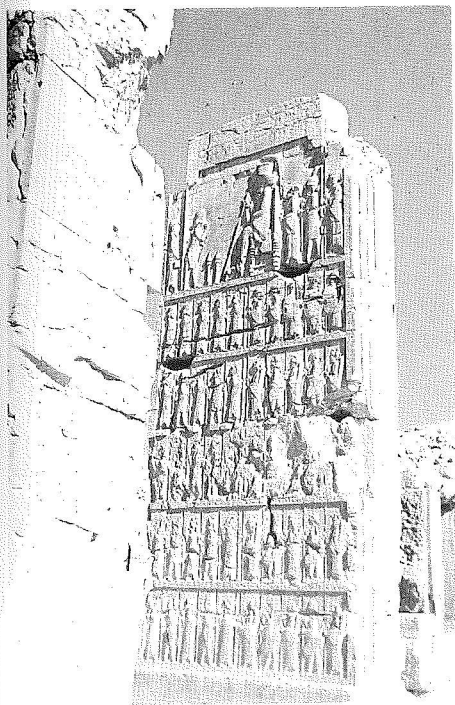


370. Apadana de Persépolis (ss. VI-V a.C.).

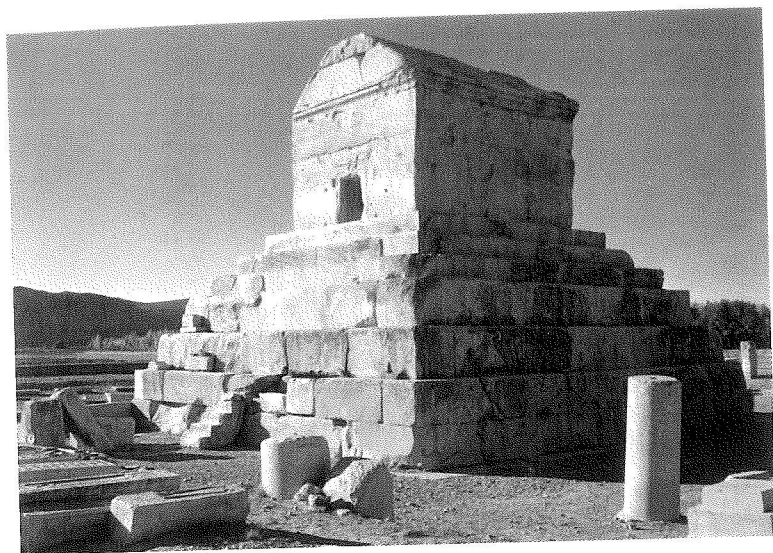
En la amplia llanura de Marwdest, al pie de las montañas de Kuh-i Rahmat, se hallan las ruinas del inmenso Palacio de Persépolis. Centro de reuniones masivas, a las que acudían “Todos los Pueblos” —como recuerda el nombre que recibió el gran pórtico del palacio—, el lugar elegido permitía el establecimiento temporal en las tradicionales tiendas a las multitudes que se congregaban para las fiestas importantes. Ese propósito deja ahora las ruinas en un paisaje desolado, y su contemplación produce un respeto distante, subrayado por la sobrehumana proporción de todo, por el indiferente desfile de las figuras de los relieves.

La *apadana* ofrece uno de los conjuntos arquitectónicos y escultóricos más impresionantes. Dice Henry Frankfort: “Mucho se ha escrito sobre el origen de las salas columnadas aqueménidas, pero con poco resultado. Se las ha hecho derivar de la arquitectura meda, de la que no quedan restos, y del *bit-hilani*, que es diferente en todos los aspectos importantes. La sala de audiencias de Darío es, en cualquier caso, una construcción impresionante, un cuadrado de 76 metros de lado, con una altura que se estima en 18 metros. Se dice que podía albergar a diez mil personas”.

La decoración relivaria se concentra, en lo conservado, en las paredes de las dos grandes escalinatas que salvan la plataforma sobre la que se eleva el edificio. Representan los desfiles ceremoniales del *Nauroz* o fiesta del Año Nuevo, presididos por el rey, que los contempla desde su carro; pasan los oficiales medos y persas, y desfilan todos los representantes de los pueblos que traen a la corte sus regalos. A excepción de las grandes figuras del antepecho central, todas las demás parecen minúsculas, dispuestas en varios registros y con un orden tan riguroso que parecen una procesión de estatuas y no de seres animados. A la frialdad del conjunto contribuye la pérdida de la rica policromía original.



371. Puerta del Palacio de Persépolis, con el relieve, en frisos, del rey con sus guardas (s. V a.C.). Se hace evidente la superioridad del soberano —puede hablarse de sobrehumanidad—, proclamada por una expresiva preeminencia de posición y de escala.

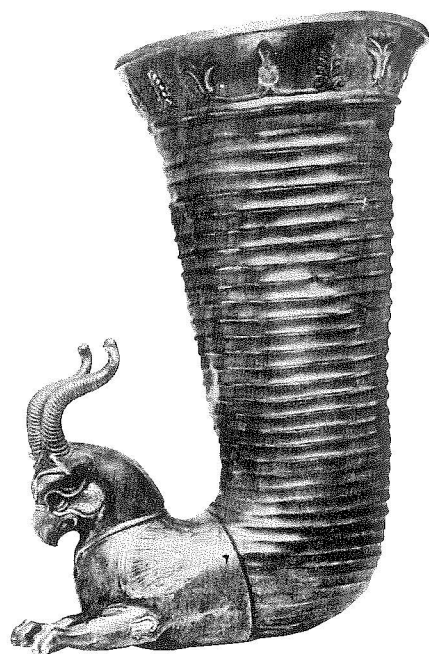
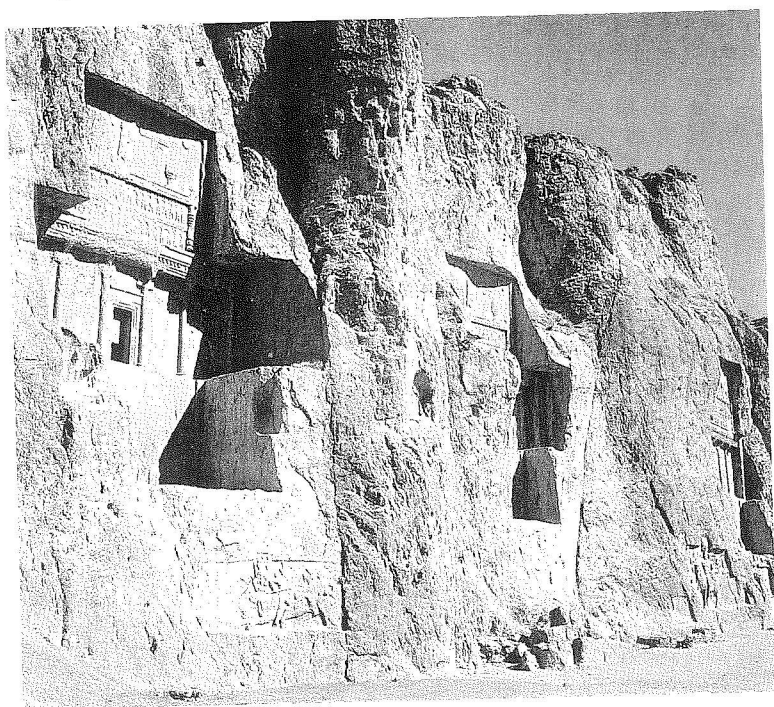


372. Tumba de Ciro en Pasargada (s. VI a.C.). Obsérvese su monumental sencillez.

con un poderoso león alado, no dejan lugar a dudas sobre los modelos asirios que los reyes aqueménidas siguieron en su afán de emularlos a la hora de expresar artísticamente el poder.

Son relieves de más bulto que los asirios, ejecutados con extraordinario oficio, aunque con una gran frialdad; resultan fruto de un arte académico que repite las fórmulas con pulcritud, pero sin particular inspiración. Es lo que creemos percibir ante conjuntos como el que decora las escalinatas de la *apadana* [370], extraordinaria por lo demás en múltiples facetas. Una de las que sobresale en la enorme serie de

373. Tumbas de los reyes aqueménidas en Naqsh-e Rostam (s. V a.C.). Vista general de las fachadas de las tumbas, talladas en el acantilado rocoso.



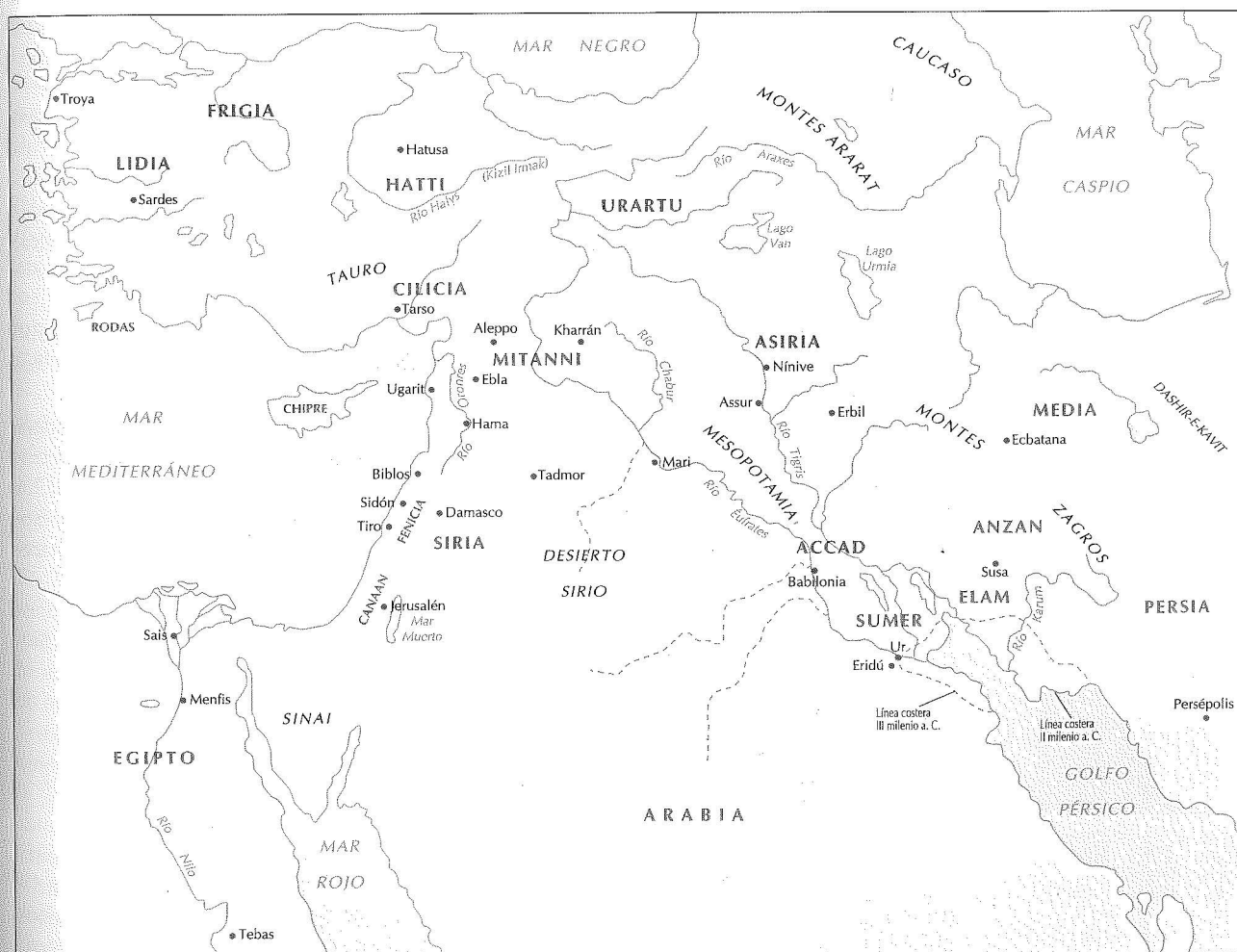
374. Ritón de plata, con complementos de oro, expnente de la rica metalistería persa. Museo Británico, Londres. Mide 27,5 cm de altura.

relieves del palacio es el esmero en la representación de los adornos, armas y toda clase de complementos, inclinación natural de un pueblo de finos metalúrgicos, como demuestran las joyas, recipientes de lujo [374] y adornos de toda clase que configuran una de las facetas más atractivas del arte persa.

De nuevo en los terrenos de la arquitectura, merecen atención las tumbas de los reyes. Primero la de Ciro, un sobrio y original mausoleo de solemne arquitectura construido en Pasargada [372]. Sobre alto basamento escalonado se hallaba la tumba propiamente dicha, en forma de casa cuadrangular con techo a doble vertiente. Sus sucesores no siguieron esta fórmula monumental y prefirieron la vieja práctica de excavar la tumba en la roca. Darío eligió el paredón rocoso de Naksh-e Rostán, en las cercanías de Persépolis [373], con un tipo de tumba que adopta al exterior forma de cruz de anchos brazos, configurando una fachada rebajada, con un pórtico tallado en la parte ancha de los brazos desde el que se entraba a la cámara funeraria, y relieves simbólicos en la parte superior. El lugar y el tipo de tumba se consagrarían en adelante para tumba de los reyes.

APÉNDICE

I. MAPA DE LOS PRINCIPALES CENTROS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DEL PRÓXIMO ORIENTE.



II. FUENTES LITERARIAS.

Al mundo sumerio se remonta la primera composición literaria de envergadura que se conoce, el famoso *Poema de Gilgamesh*, en torno a la figura del mítico rey de Uruk, poema en el que se contienen algunas de las claves del pensamiento sumerio. Se hace evidente en él, por ejemplo, la importancia concedida a la monumentalidad y la apariencia de las ciudades, caracterizadas por determinados elementos en los que autores y observadores quieren hacer ver y creen percibir materializada la grandeza de la urbe y de sus habitantes; los versos se constituyen en un precoz testimonio de las pulsiones mentales colectivas que hicieron de la ciudad un ambiente privilegiado para el desarrollo de las artes. En el comienzo del texto asirio conservado del antiguo poema, puede leerse lo siguiente:

“Quiero dar a conocer, al país, a aquél que todo lo ha visto, / a aquél que ha conocido lo profundo, que ha sabido todas las cosas, / que ha examinado, en su totalidad, todos los misterios. / A él, el sabio universal, que lo ha conocido todo, / que ha descubierto el secreto de lo que estaba vedado, / y que nos ha transmitido un saber mucho más antiguo que el Diluvio. / Vuelto de un largo viaje, fatigado, pero sereno, / grabó en una estela de piedra todos sus esfuerzos. / El edificó los muros de Uruk, la bien cercada, / y el santuario puro del Sagrado Eanna. / ¡Contempla su muralla exterior, que parece hecha de bronce! / ¡Mira sus paredes internas, que no tienen rival! / ¡Toca su dintel, que proviene de muy lejos! / ¡Acércate al Eanna, la morada de Ishtar, / que ningún rey venidero, ningún hombre, igualarán jamás! / ¡Sube y pasea por la muralla de Uruk! / Inspecciona su base, observa su fábrica de ladrillo. / ¿No son de ladrillo cocido los ladrillos de su estructura? / ¿No colocaron sus cimientos los Siete Sabios?” (*Poema de Gilgamesh*. Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado. Tecnos, Madrid, 1988, págs. 2-5.).

Sumer impulsó un extraordinario desarrollo de la vida civilizada, concebida como superación de estadios culturales inferiores, gracias a lo cual alcanzaba el hombre una nueva posición en la naturaleza. Y las propias gentes de entonces creyeron haber alcanzado una perfecta armonía en ciertas

etapas de su antigua historia, recordadas como una verdadera Edad de Oro, en cuya descripción se perciben las mismas ideas que dan forma a su universo artístico. En un antiguo poema sumerio puede leerse:

“En otro tiempo hubo una época en que no había serpiente ni había escorpión, no había hiena, no había león; no había perro salvaje ni lobo; no había miedo ni terror: el hombre no tenía rival. En otro tiempo hubo un época en que los países de Shubur y de Hamazi, Sumer donde se hablan tantas lenguas, el gran país de las leyes divinas de principado, Uri, el país provisto de todo lo necesario, el país de Martu, que descansaba en la seguridad, el Universo entero, los pueblos al unísono rendían homenaje a Enlil en una sola lengua” (Kramer, S. N. *La Historia empieza en Sumer*. Aymá, Barcelona, 1974 (3ª ed.), págs. 174-175.)

Algunos textos hititas —sobre todo las plegarias— ofrecen innumerables testimonios de la proverbial piedad con los dioses de sus dirigentes, textos en los que quedan explícitas las consecuencias de esa actitud en las manifestaciones y producciones artísticas:

“El país de los hetitas es un país devoto de vosotros, los dioses. En el país de los hetitas acostumbramos a ofrecer sacrificios puros y realmente santos. En el país de los hetitas acostumbramos a mostrar reverencia hacia vosotros, los dioses.

Vosotros, dioses, sabréis por vuestro conocimiento divino que nadie se cuidó antes de vuestros templos como nosotros lo hacemos.

Asimismo, que nadie ha prestado nunca una atención más reverente a vuestros utensilios, que nadie se preocupó nunca de los bienes, plata y oro, jarras y copas de vosotros, los dioses, tanto como nosotros lo hacemos.

Además, que respecto a las imágenes de plata y oro que hay de vosotros, los dioses —cuando nada ha envejecido en el cuerpo de ningún dios, cuando ninguno de los utensilios de los dioses ha envejecido—, que nadie los ha renovado tanto nunca como nosotros lo hacemos.

Además, que nadie ha prestado nunca una atención más reverente a las cuestiones de limpieza relacionadas con vuestros sacrificios; que nadie tomó nunca precauciones más cuidadosas para los sacrificios y festi-

vales que os son debidos por el día, el mes y el año nuevo.” (Fragmento de la plegaria del rey Arnuwanda I y su esposa Asmunkal sobre Nerik; en A. Bernabé, *Textos literarios hititas*. Alianza Editorial, Madrid, 1987, págs. 263-264).

El rey debía ser piadoso con los dioses, pero también enérgico para defender a su pueblo de cualquier enemigo. Los asirios lo fueron por antonomasia, y abundan los textos que subrayan el rigor y la fuerza de sus actuaciones militares, como lo hacen sus esculturas y relieves:

“Tiglatpileser, el poderoso Rey, el Rey de la Totalidad, Rey de Asur, Rey de todas las cuatro regiones del mundo, que con la ayuda de Assur y Ninurta, los grandes dioses, sus señores, recorrió los países y sometió a sus enemigos... Por orden de Assur, mi señor, conquisté la región de más allá del bajo Zab hasta el Mar Superior en el ocaso del sol. Tres veces marché a tierras de Nairi, a los lejanos países de Nairi..., y los conquisté. Sometí a mis pies a treinta reyes de Nairi, recibí sus rehenes, acepté como tributo sus caballos, acostumbrados al yugo. Les impuse tributos e impuestos. (...) Durkurigalzu, Sippar de Shamash, Sippar de Anunitu, Babilonia y Upi, las grandes ciudades de Babilonia, las conquisté junto con sus fortificaciones. Organicé un gran baño de sangre en ellas y me llevé sus numerosos botines. Tomé los palacios de Marduknadinachche, rey de Babilonia, llevé a cabo dos batallas con carros y lo maté” (H. Schmökel, *Ur, Asur y Babilonia*. Ediciones Castilla, Madrid, 1965, pág. 105).

Abundan, en fin, los textos persas, en los que se expresa con enorme fuerza literaria la piedad de los soberanos y su afán por expresar poder a través de las construcciones, la enumeración de cuyos detalles pregonan el dominio universal de sus autores:

“Yo, Darío el Gran Rey, Rey de Reyes de los Países, Rey de esta Tierra, hijo de Istapes, el Aqueménida. Habla el Rey Darío: Ahuramazda, el mayor de los dioses, me ha creado, me ha hecho Rey, me ha concedido este reino, grande, con buenos caballos y buenos hombres. (...) Este palacio que he construido en Susa, su calcita la traje de muy lejos, la tierra ha sido cavada hasta llegar a suelo firme. Una vez abiertas las zanjas de los cimientos se echó grava en ellas, en algunos lugares hasta veinte caballos de altura y en otros hasta cuerenta. Sobre esta grava se erigió el palacio. Y el pueblo de los babilonios excavó en la tierra, echó la grava y pintó los ladrillos. Trajéronse de una montaña llamada Líbano cedros en forma de piñas. El pueblo de los asirios (sirios) lo llevó hasta Babilonia, y desde allí los carios y los jonios hasta Susa. De Gahdara y Kirman se trajo madera de yaka. De Sardes y de Nactria vino el oro que después se elaboró aquí. Lapislázuli y carneola de Sogdiana. Turquesas de Corasmia. Plata y cobre de Egipto. La calcita con que se construyó la muralla vino de Jonia. Marfil de Kush, de Sind y de Aracosia. Los canteros que trabajaron la piedra son jonios y sardos. Los orfebres que elaboraron el oro son medos y egipcios...” (H. H. von der Osten. *El mundo de los persas*. Ediciones Castilla, Madrid, 1965, págs. 84-85).

BIBLIOGRAFÍA

AMIET, P. *Historia ilustrada de las formas artísticas, I: Oriente Medio*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.

BLANCO FREIJEIRO, A. *Arte antiguo del Asia Anterior*. Universidad de Sevilla, 1972.

BLANCO FREIJEIRO, A. *El arte del Próximo Oriente*. Biblioteca Básica de Arte. Anaya, Madrid, 1992.

BITTEL, K. *Los Hititas*. El Universo de las Formas. Aguilar, Madrid, 1976.

CÓRDOBA ZOILO, J. *Irán y las estepas*. Historia 16, Madrid, 1989.

FRANKFORT, H. *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*. Cátedra, Madrid, 1982.

GHIRSHMAN, R. *Persia. Protoiranios, medos, aqueménidas*. El Universo de las Formas. Aguilar, Madrid, 1964.

LARA PEINADO, F. *El Arte de Mesopotamia*. Historia 16, Madrid, 1989.

LARA PEINADO, F.; CÓRDOBA ZOILO, J. *El Mediterráneo oriental*. Historia 16, Madrid, 1989.

LLOYD, S.; MÜLLER, H. W.; MARTIN, R. *Arquitectura mediterránea prerromana*. Aguilar, Aguilar, 1973.

MATTHIAE, P. *Ebla. Un impero ritrovato*. Turín, 1989.

MOSCATI, S. (Dir.). *Los fenicios*. Ediciones Folio, Barcelona, 1988.

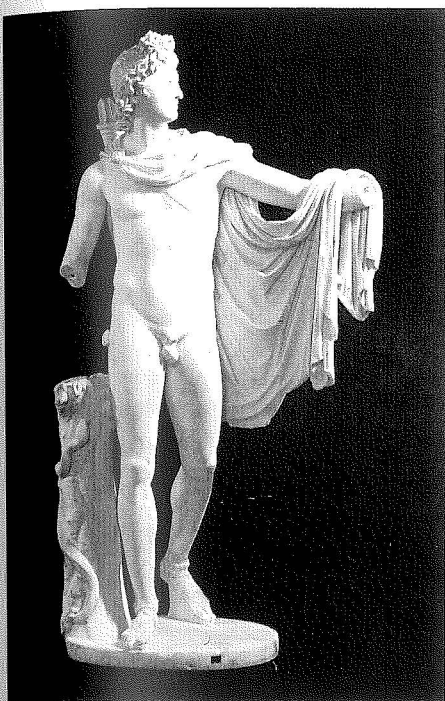
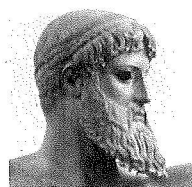
PARROT, A. *Sumer*. El Universo de las Formas. Aguilar, Madrid, 1969.

PARROT, A. *Assur*. El Universo de las Formas. Aguilar, Madrid, 1970.

PARROT, A.; CHEHAB, M. H.; MOSCATI, S. *Los fenicios. La expansión fenicia. Cartago*. El Universo de las Formas. Aguilar, Madrid, 1975.

EL ARTE GRIEGO

Ricardo Olmos



375. *Apolo del Belvedere*. Copia romana en mármol de un bronce de Leócares (h. 330/320). Museos Vaticanos, Roma. Escultura del clasicismo avanzado, encarnó los ideales de serenidad y belleza sublime del arte griego en la mirada ilustrada del siglo XVIII.

En la *Historia del arte de la Antigüedad* de Johann Joachim Winckelmann, primera gran reflexión en su género sobre el arte de Grecia (1764), el ilustre sabio alemán hacía el elogio de la escultura más sublime que pudiera contemplar el hombre, el *Apolo del Belvedere* de Roma [375]. La imagen, primavera eterna y juventud, era capaz de transportar a quien la miraba a una esfera ideal, a un espacio y tiempo sereno y sagrado. El arte clásico —el *Apolo de Belvedere* es obra de Leócares, escultor del siglo IV— se impuso entonces como modelo de belleza y como estímulo moral. Podía hacer mejores y más bellos a los hombres.

Desde entonces cada generación ha sabido ver el arte de Grecia con ojos nuevos y diferentes. El poeta romántico John Keats sintió la fragilidad de su espíritu y el abrumador peso de la mortalidad al contemplar los mármoles del Partenón, sombra de grandeza que llevara lord Elgin a Londres. A lord Byron, en cambio, le fascinó el dramatismo gestual del *Galo suicidándose*, obra helenística. Ya en nuestro siglo, Rilke supo captar la sonrisa y el brillo del arcaísmo en su famoso soneto al torso de Apolo, un *kouros* de Mileto conservado en el Louvre.

El arte griego, fuente inagotable de estímulos para el arte occidental, nos introduce en un proceso constante de descubrimiento. Ha configurado nuestro gusto de mil formas diferentes. Desde Winckelmann los límites de su lenguaje se han ampliado continuamente, en el espacio y en el tiempo. Al relacionarse con otras culturas cada generación lo enriquece. No constituye una herencia definitiva y cerrada. Lo dilatamos también nosotros formulando las viejas preguntas de un modo nuevo.

El encanto principal del arte griego es su capacidad de ofrecernos un ciclo completo en el que los artistas se plantearon unas preguntas simples y fundamentales de forma siempre diferente. Por ejemplo, ¿cómo representar al hombre y a los dioses? O, ¿cómo trasladar a la imagen tal mito o tal historia? Además, los griegos supieron encontrar respuestas que eran resultado de una reflexión propia. De ahí, su espontánea originalidad. Y su validez.

El arte griego fue permeable a continuos estímulos y heredero de múltiples fuentes. Egipto y Oriente le prestaron sobre todo sus viejas fórmulas. El griego las recogió y las volvió a plantear desde el hombre y su marco social: casi siempre, la ciudad, la *polis*.

El antropomorfismo fue una preocupación fundamental en Grecia. Cada época del arte griego meditará sus singulares respuestas sobre la representación del hombre. El arcaísmo se preocupó más por su apariencia externa, por el brillo fascinante de las cosas. Al clasi-

cismo le interesó sobre todo la interioridad que trasciende en la forma. El Helenismo se ocupó de la infinita diversidad y apariencia de los seres, de la mutabilidad y el azar, de la simpatía o padecimiento común del hombre y la naturaleza.

Otra gran cuestión preocupó al artista griego: el mito, la relación de los hombres con los dioses, la posibilidad de reflejar plásticamente una historia.

Fue el mito una manera infinita de revestir la historia. Volver al arte griego será también retomar el hilo inacabable de contar el arte para convertirlo en narración nuestra, tal como en la Antigüedad y en el paisaje de la *polis* lo hizo el griego. Pero ahora desde nuestra ciudad, con nuestro lenguaje, bajo nuestra forma.

Hoy la narración del arte griego significará tal vez una tensión entre lo perdido y lo conservado, entre lo imaginado y lo tangible, entre lo fragmentario y lo que admite un asomo de reconstrucción o conjetura. De Grecia hemos heredado algunos textos, algunos nombres ilustres, algunos fragmentos incoloros, numerosas copias y ecos de obras, caminos sobre planos de ruinas, algunos sueños. Con todo ello intentaremos volver a tejer una historia que resulte fecunda. Acaso mediante preguntas que nos asomen a inseguras respuestas. Si el mito y su imagen fueron en Grecia esencialmente diálogo, nuestra aproximación de hoy debería también teñirse de un saber compartir algunas de esas palabras e imágenes que nos quedan del pasado. Propongamos, pues, el inicio de una narración.

I. LA EDAD DEL BRONCE EN GRECIA

El primer arte de las Cícladas

El descubrimiento del arte más temprano de las Cícladas se propagó desde principios de siglo de la mano de artistas como Giacometti, Picasso, Brancusi o Henry Moore que evocaron la simplicidad elemental de sus formas escultóricas y su carencia de detalles superfluos. Gracias a la nueva valoración de lo "primitivo" el gran público descubriría la estética cicládica, tan diferente de la griega. Y la demanda de este arte por coleccionistas y museos conduciría a un saqueo despiadado de las islas del Egeo. Hemos perdido los contextos arqueológicos y con ellos la información sobre los significados y usos de la mayoría de estos singulares documentos. Resta casi tan sólo la moda de su atracción estética.

El arte de las Cícladas nos sitúa a lo largo del III milenio a.C. en la primera fase de la Edad del Bronce en la Grecia de las islas o Cícládico Antiguo. Sus pobladores, originarios de las costas anatolias, no eran griegos y hablaban una lengua que se supone protoindoeuropea de la que quedan huellas en topónimos y en nombres como Jacinto o Narciso, adolescentes míticos relacionados con la vegetación. Estas pequeñas comunidades practicaron intercambios comerciales entre las islas. Al mar —*thálassa*— lo representaron en objetos rituales cerámicos, "sartenes" cuyo doble mango en forma de horquilla es, inequívocamente, una vulva femenina [376]. Frisos de espirales, las olas, mecen un barco de remos. Aluden tal vez al viaje funerario que imita el curso marino del sol. La espiral será el ornamento preferido del arte cicládico en vasos cerámicos y objetos de bronce.

Junto con el mar, las canteras de mármol blanco constituyen uno de los espontáneos paisajes naturales en islas como Naxos o Paros. En mármol pulido mediante abrasivos los artesanos del Cícládico Antiguo trabajaron los más variados recipientes

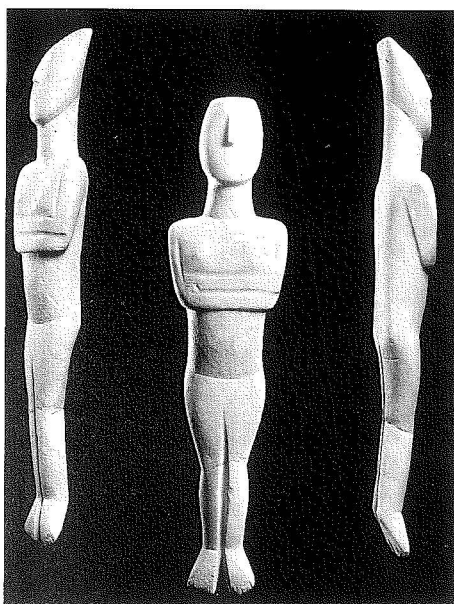
y los llamados ídolos cuya simplicidad de líneas se adecua bien con las técnicas empleadas [377]. No es un arte abstracto sino esquemático.

Estos ídolos, de predominio femenino, crearon en todo el Egeo un lenguaje común antropomorfo. Conocemos mal su evolución y sus contextos. Las figuras en forma de violín parecen corresponder a un momento temprano. Son característicos los ídolos de mujeres con los brazos cruzados horizontalmente bajo el pecho y el triángulo del pubis indicado. El vientre abombado de algún ejemplo indica pregnancy; las estrías en otros, parto. Hay algún tipo sentado como una tañedora de lira, con la cabeza inspirada, elevada al cielo. Y, de pie, un tocador de doble flauta, precedente instrumental del característico *aulós* griego.

Se han ensayado clasificaciones por talleres y artistas y propuesto reglas y cánones escultóricos, como en las esculturas de Egipto o del arcaísmo griego. Se conjeturan múltiples significados y funciones reli-



376. "Sartén" cicládica en arcilla, de la isla de Siro (2800-2300 a.C.) Museo Nacional de Atenas. Forma simbólica en la que se indica la vulva femenina. Su espacio interior, circular, acoge a un barco y un pez en medio de las espirales del mar. Posible alusión a un viaje funerario marino.



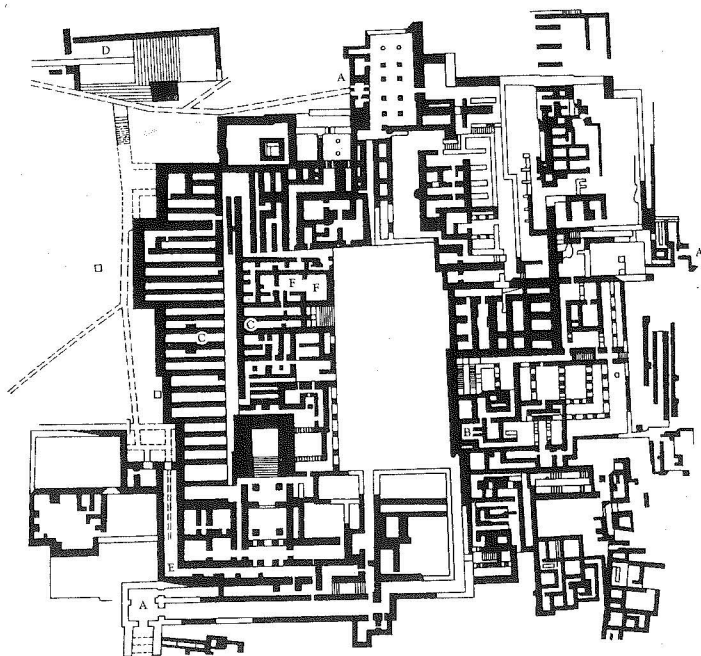
377. Ídolo femenino cicládico, del llamado tipo canónico. (2800-2300 a.C.) Museo Gulandris, Atenas. Los brazos se cruzan bajo el pecho, el pubis se indica con un triángulo inciso, los pies se separan, de puntillas: no eran figuras estantes.

gias: podrían ser ofrendas a dioses u ofrendas e, incluso, imágenes divinas. Una sugestiva propuesta, adecuada a rituales funerarios, las asocia con el sol y con el nacimiento y regeneración de la vida. Hay ídolos de excepcional tamaño, de probable carácter divino. Algún indicio los relaciona con cultos domésticos o colectivos.

El arte en los palacios-santuarios minoicos

Cuando en 1900 sir Arthur Evans inició las excavaciones de Cnoso en la isla de Creta, sacó a la luz unas complejas construcciones cuyos pasillos y vericuetos relacionó con el famoso mito del laberinto del Minotauro y con el legendario palacio del rey Minos. Evans llamó minoicas a las culturas del Bronce cretense que periodizó a través de su evolución cerámica. Los primeros palacios cretenses se construyeron hacia el 2000 a.C. Se sitúa hoy el segundo florecimiento palacial en torno al 1700 a.C. A mediados del segundo milenio tendría lugar la ocupación micénica de la isla. No es fácil distinguir ahora la cultura minoica, pregreca, de la micénica, gobernada por elites griegas que llegan del continente. Los micénicos asumen muchos elementos de prestigio y artísticos del anterior mundo

378. Planta del Palacio de Cnoso, Creta. En torno al núcleo central del patio: A, entradas; B, habitaciones; C, almacenes; D, "teatro" o área cultural; E, "Pasillo de las procesiones"; F, Sala del trono y balcón sobre el patio.



minoico pero a su vez marcan con su sello propio la vieja cultura de los palacios.

En el periodo propiamente minoico Creta se encuentra dividida en territorios con varios centros palaciales: Cnoso, Festo, Malia o Zacro, verdaderas ciudades-estado cuyo núcleo económico y político es el palacio-santuario. Además, una multitud de establecimientos urbanos menores, como Ayía Tríada, dotados de residencias a imitación del palacio, se diseminan por la isla. Santuarios situados en cumbres de montañas y en grutas, como la del monte Ida, configuran el marco natural, junto al urbano, de la religión cretense.

La estructura básica de los palacios se establece definitivamente en el Minoico Medio, a inicios del II milenio a.C. Es el Palacio de Malia el que conocemos mejor de este temprano periodo palacial. En el segundo periodo adquieren mayor lujo y monumentalidad. No son tanto una imitación de modelos orientales —como los palacios de las ciudades mesopotámicas, vinculadas a grandes sistemas de irrigación— cuanto resultado de una evolución propia y consecuencia de un sistema productivo protourbano basado en el cultivo mediterráneo. El palacio organiza, concentra y redistribuye los productos diversificados del campo cretense (vino, aceite, cereales, etc.) que se guardan en sus grandes almacenes. El príncipe, que asume tal vez funciones sacerdotales, controla la distribución de los bienes agropecuarios en un amplio territorio y fomenta el desarrollo de una artesanía especializada en torno al palacio: orfebres, bronceístas, artesanos del marfil y de las piedras duras, alfareros, tejedores y tintoreros y pintores reproducen el mundo religioso y cultural del centro. Así, los millares de piedras grabadas que reducen al minúsculo espacio de una miniatura el paisaje sagrado y mitológico cretense; los bronceos de oferente que levantan la mano ante el rostro, cegados por la presencia divina; las dos estatuillas, en fayenza, con diosas de faldas acampanadas y senos desnudos sosteniendo en sus manos serpientes. La escritura, primero jeroglífica o ideográfica, formará parte del entramado y control productivo del palacio. Poder político, legislativo y religioso confluyen en la figura de un rey-sacerdote, como en el legendario Minos de la tradición mítica griega.

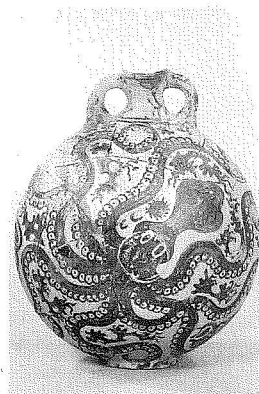
El palacio, lejos de constituir una aglomeración caótica o laberíntica, es un microcosmos denso pero lógicamente ordenado. Sigamos el plano de Cnosos, un rectángulo de unos 150 x 100 metros de lado [378]. Se configura en torno a un gran patio central, núcleo esencial de todo palacio cretense, lugar de llegada y reunión, de acogida y redistribución de productos. En la planta baja, en el ala oeste, se acumulan los almacenes con grandes tinajas o *pithei* cerámicos que guardan las cosechas. Sobre esta planta se erige la zona de vivienda, noble e iluminada con amplios vanos con el salón del trono y un pórtico columnado que da acceso, como balcón, al patio. Desde la entrada oeste del palacio, un corredor llamado de las Procesiones conduce hacia el patio central y a las salas de recepción. El pasillo se decora con frisos de portadores de ofrendas, reconstruido imaginativamente a comienzos de siglo como la mayoría de las pinturas del palacio. La entrega de ofrendas —como la de un alargado y pesado ritón azul que sostiene con esfuerzo un joven— realza desde el ámbito de la imagen la procesión solemne de los oferentes que por allí accedían ante el príncipe. El prestigio sacro de la economía palaciega se expresa ritualmente mediante el intercambio de presentes.

Las imágenes justifican el sistema político y religioso del palacio. El famoso fresco de *La Parisina*, que evocó a sus descubridores alguna provocadora y pintarrajeada francesita, no es sino la efigie de una diosa que recibe ofrendas en un largo friso del palacio [379]. El “nudo sagrado” atado sobre la nuca tras sus largos cabellos alude a su carácter divino. En técnica de relieve sobre estuco pintado, el *Príncipe de la flor de lis* se mueve elegantemente en medio de estilizados tallos entre los que revolotea una mariposa. Es un oficiante que traslada un animal —tal vez un grifo— atado de la cuerda. Formó parte de uno de los pasillos de acceso al gran patio. El salón del trono estaba precisamente protegido por grifos pintados. También la gran pintura recoge las fiestas. En el juego del toro, un joven o muchacha salta sobre el animal tras agarrarle por los cuernos. No se representa la desgracia ni la muerte sino la acrobacia aventurada y feliz. Para la contemplación de estos actos sagrados hay recintos en el palacio que se abren al aire libre, como el espacio llamado “teatro” con escalinatas en ángulo de la zona noroeste.



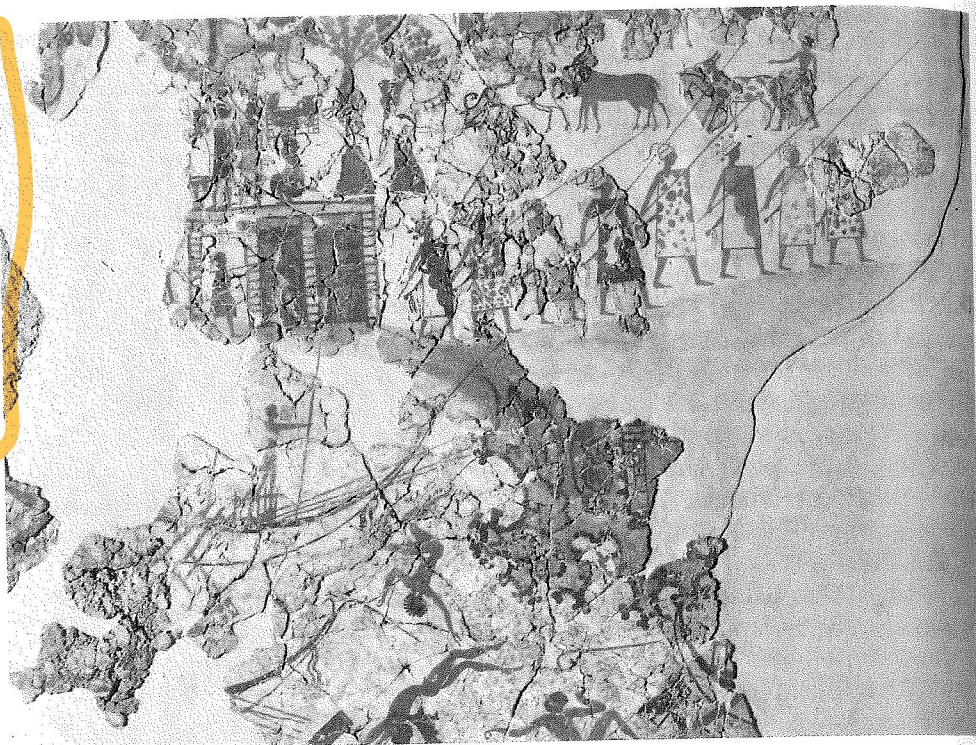
379. *La Parisina*, fresco del Palacio de Cnosos, Creta (h. 1500 a.C.) Museo de Heraclio. Representa posiblemente a una diosa que recibe ofrendas. Pelo recogido sobre la nuca en el llamado “nudo sagrado”.

El arte minoico es expresión del microcosmos político y religioso creado en torno al palacio. Configura éste la totalidad del mundo representable desde una óptica vital y estilizada. Lejos de constituir una estructura cerrada al mundo exterior, los palacios cretenses se abren, aquí y allá, a la naturaleza. Una naturaleza paradisíaca y luminosa que recoge la pintura mural y la cerámica y que tanto atrajo la sensibilidad del *Art Nouveau* a comienzos de nuestro siglo. Los vasos pintados reproducen con libertad de movimientos y profusión de líneas curvas y ornamentales una vegetación fecunda y espontánea que se identifica con la vasija, abrazándola. Los vasos del primer periodo palacial, el llamado estilo de Camarés, se decoran con pintura en rojo o blanco sobre un fondo negro. La técnica del torno permite excepcionales ejemplos de lujo, llamados de “cáscara de huevo” por sus tenues paredes. En el estilo cerámico de los segundos palacios, ahora con líneas oscuras sobre fondo claro, se incluirán ejemplares de fauna marina como peces y pulpos [380]. En la pintura mural y en la cerámica la naturaleza ocupa un lugar primordial. Aparentemente sin vinculación con el hombre, centra por sí misma el interés del artista. Son expresión de ese paraíso abundante que sólo el orden político del palacio posibilita y fecunda.



380. Vaso globular cerámico del Minoico Tardío (h. 1500 a.C.) Museo de Heraclio. Estilo de los segundos palacios, con pintura oscura sobre fondo claro. Pulpo y vegetación marina adaptados a la superficie del vaso.

381. Fresco de la Casa oeste de Acrotiri, Tera (s. xvra.C.). Museo Nacional de Atenas. Pudo representar alguna leyenda heroica con la llegada de guerreros por mar. Detalles: llegada de barcos y peripecias en el mar; guerreros micénicos con lanza, escudo y casco de colmillos de jabalí; ciudad y mujeres con ofrendas; rebaño. Las figuras, en miniatura, se combinan con una descripción de diversos paisajes.



Las manifestaciones del poder micénico

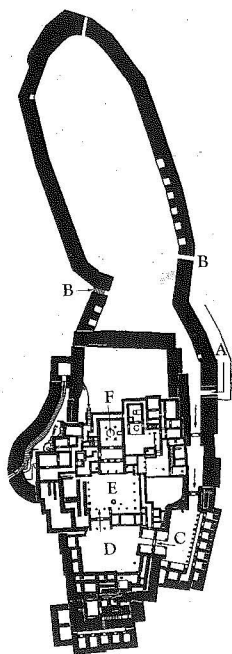
El descubrimiento del mundo micénico se vincula a la figura legendaria de Heinrich Schliemann y al año 1874, cuando, tras los felices hallazgos de Troya, inició las excavaciones en la acrópolis de Micenas, que en la *Iliada* llaman "rica en oro". Schliemann proyectó una visión romántica del pasado a sus espectaculares descubrimientos, que identificó con el mundo de los héroes de Homero. El Tesoro de Atreo, la Tumba de Clitemnestra o la *Máscara de Agamenón* son algunos de los documentos más famosos de Micenas que han quedado bautizados para siempre desde la época de Schliemann. Las obras de arte de los palacios y tumbas micénicas se leyeron desde la idealización literaria de Homero y del siglo XIX.

Hoy consideramos micénicas, sobre todo, las amplias culturas del Bronce Final del continente griego, el llamado Heládico Reciente (1600-1250 a.C.), pero también las de lugares de intensa presencia política y comercial micénica, como las Cícladas, Creta o Chipre. La floración económica de este periodo no se considera ya un fenómeno repentino, vinculado a una irrupción de gentes griegas —los aqueos homéricos— y a unos centros únicos —Tirinto, Micenas, Tebas, Pilo...—, sino un proceso gra-

dual y diversificado, de extrema complejidad, iniciado siglos atrás en el Heládico o Bronce Medio de Grecia.

El mundo micénico muestra el esplendor de unas intensas relaciones comerciales con una tupida red de pueblos. Intercambió productos y materias primas con Egipto y el Mediterráneo oriental, con el norte de Europa, con el mar Negro y con el Mediterráneo occidental, especialmente con el área de Sicilia. Uno de los frescos de la Casa Oeste del yacimiento de Acrotiri, en la isla volcánica de Tera o Santorín, sepultada bajo una erupción hacia el 1500 a.C., representa con técnica miniaturista y en un ambiente paisajístico la vida económica de cinco ciudades y la llegada en barcos de guerreros ataviados con cascos de colmillos de jabalí, como los descritos en el canto X de la *Iliada* homérica o los hallados en el propio mundo micénico [381]. No reflejarían tanto un hecho histórico concreto cuanto una tradición épica de héroes recorriendo los mares en busca de hazañas y riquezas. Evocan el ambiente político de la expansión micénica.

El arte micénico no se explica bien sin el minoico. Pero es difícil diferenciar los límites precisos de uno y otro. El mundo micénico hace propias formas y técnicas artesanales cretenses y, posiblemente, incor-



382. Planta del Palacio de Tirinto (s. XIII a.C.). A, entrada; B, postigos; C, propileos; D y E, patios; F, *mégaron*. Al norte, recinto amurallado, separado del palacio, posible área de refugio de la población del campo en la acrópolis.

pora a artesanos minoicos. El palacio micénico o las grandes tumbas manifiestan su riqueza con la moda y el lenguaje de prestigio del arte minoico. Pero no es simple adopción o copia: en el nuevo contexto histórico fermenta un original arte micénico.

La estructura de sus palacios nos permite comprender mejor su arte. Como en el mundo cretense, la producción artesanal y la acumulación y redistribución de riquezas se centran ahora en torno al palacio del *wanax*, el rey. El espacio se organiza aquí alrededor del *mégaron*, una amplia habitación rectangular con un hogar en el centro, rodeado de cuatro columnas. Puede ser lugar de ofrendas y abluciones al tiempo que salón del trono: poder político y religioso se vinculan estrechamente en el palacio. En el *mégaron* de Pilo, en Mesenia, dos grifos pintados en las paredes protegen el trono real.

Algunos de los más famosos palacios se sitúan sobre acrópolis y se protegen con gruesos muros de sillares ciclópeos: Micenas, Tirinto, Atenas, Gla. Conocemos el desarrollo y ampliaciones sucesivas de acrópolis como la de Tirinto, que se refuerza crecientemente y hasta el siglo XIII a.C. [382]. Tras flanquear la muralla, una ascendente calle interior amurallada conduce ante unos propíleos o entrada monumental que da acceso a sucesivos patios. Al fondo, en el centro del recinto, se sitúa el *mégaron* real al que se entra por un vestíbulo columnado y una antecámara. Una alargada zona amurallada al norte del núcleo palacial se utilizaría como refugio por la población del campo.

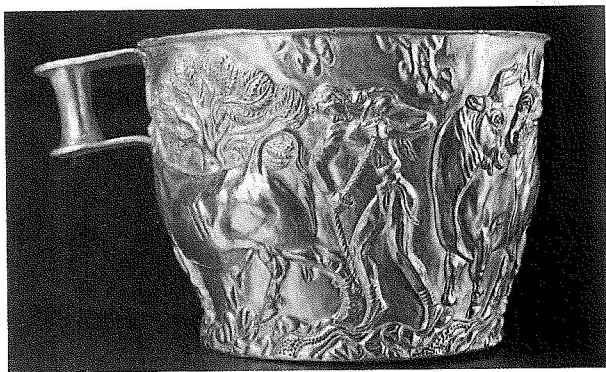
Esta manifestación de poder se expresa plásticamente en la famosa Puerta de los Leones de Micenas, del siglo XIII a.C., ejemplo de sabiduría arquitectónica [383]. Dos piedras monolíticas sostienen un dintel convexo sobre el que se apoya un relieve triangular de menor grosor y peso cuyo espacio de descarga propician las hiladas superiores del muro aproximándose hacia su vértice. Los dos felinos se yerguen heráldicamente protegiendo una columna elevada sobre dos altares de tipo cretense. Sus cabezas, esculpidas por separado, se han perdido. Pudieron ser grifos —mejor que leones— en su función protectora del poder real. En la anterior tradición minoica, leones o grifos heráldicos vigilaban los altares de la diosa de los animales. En la reinención micénica y ante el acceso principal de la ciudad, felinos y columna son sím-

bolo visible, político y sagrado, del lugar que protegen.

Las salas nobles de los palacios micénicos (Tebas, Tirinto, Pilo) se decoraban con pinturas murales al modo cretense. Hay procesiones de tipo religioso con oferentes femeninas, de carnaciones blancas y largas trenzas, con flores, píxides o cajas, jarras con perfumes y hasta estatuillas, en terracota, de divinidades micénicas. Por lo general, frente a la naturaleza amable e idílica de los modelos minoicos, de estilo y movimientos flexibles, en las pinturas palaciales micénicas, de estilo más rígido, predominan las escenas de caza —un jabalí atacado por perros, un ciervo amenazado por cazadores— o de guerra —guerreros en carros, luchas individuales—. Reflejan un mundo heroico, son modelo del aristócrata palaciego, acaso germen de la posterior tradición épica y mítica de Homero.

383. Puerta de los Leones, Micenas (s. XIII a.C.). Dos felinos o grifos se afrontan heráldicamente a la columna sagrada que simboliza la realeza. Protegen la entrada monumental y simbolizan el poder real.





384. Vasos de Vafio (h. 1500 a.C.).
Museo Nacional de Atenas. Alt. 7,9 cms.

Fueron hallados en el siglo XIX en Laconia, al sur de Esparta, en la tumba de cámara o *tholos*, conservada intacta, de un príncipe micénico de h. 1500 a.C. que se enterró con sus armas de bronce y su ajuar de prestigio. Estas tazas de oro, con el asa remachada con clavos, se asociaban a las manos del difunto. Son obra de un artesano cretense, tal vez un regalo al monarca micénico o un encargo de éste. Se fechan en los inicios de la ocupación micénica de la isla. Un relieve funerario de Tebas, del siglo XV a.C., muestra a ofrendantes de vasos similares en Egipto.

Las escenas de ambas tazas se complementan desde vertientes opuestas. Una refiere la caza de un toro que se retuerce atrapado en la red. Un segundo animal huye al galope junto a una palmera que se agita a su paso. Un tercer toro embiste contra dos jóvenes, agarrado uno de ellos aún a sus cuernos.

La segunda taza contrapone la versión idílica: el cortejo de un toro y una vaca en conversación amorosa. Tras ellos, otro animal husmea junto a un olivo. A la izquierda, un joven de largos cabellos con el taparrabos de la moda cretense ciñendo su cintura de avispa ha atrapado a un toro que conducirá al sacrificio.

Ambas tazas muestran bien los rasgos del arte cretense: la flexibilidad de cuerpos y movimientos animales y humanos, la correspondencia de la naturaleza con el paisaje rocoso, la relación íntima entre el hombre y el toro, con el recuerdo de los acróbatas en pinturas y marfiles o el motivo del joven que conduce al animal, como el "Príncipe de la flor de lis" de Cnoso.

La contraposición implica dos modelos diferentes de una historia, una ambigua dualidad de las que gustará luego el mito griego: la vertiente desbordada, que acaba en violencia y desgracia; y la que expresa el dominio del hombre, el ingenio del héroe que somete a la fiera. Tal vez un ritual de iniciación de un joven ilustre en la soledad de una naturaleza mítica.

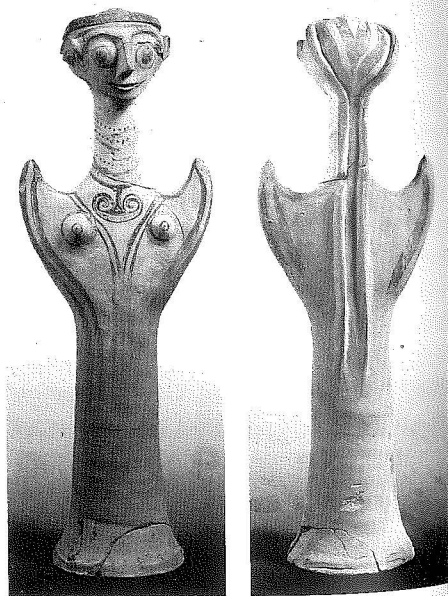
¿Se regalaron en pareja para que pudiera compartir el príncipe la bebida y el relato con el huésped ilustre?

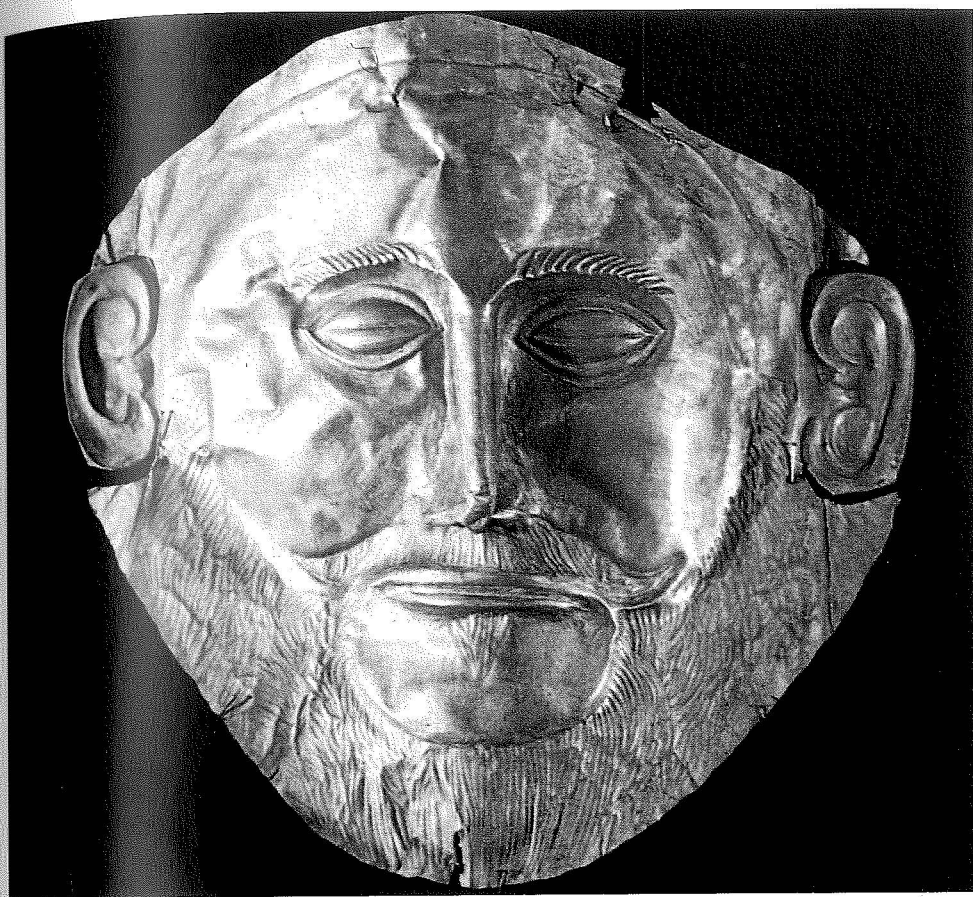
El palacio micénico integra la estructura administrativa y los talleres de artesanos especializados. Los centenares de tablillas en griego, en escritura silábica lineal B, quemadas en los palacios de Cnoso, Tebas o Pilo brindan una documentación preciosa sobre la administración de los bienes de palacio y un inventario minucioso de sus productos y talleres. Iluminan aspectos sociales y artesanales de la economía micénica.

El trabajo del oro [384], del hueso y del marfil, de la cerámica o del bronce se controla desde los talleres palaciegos. La cerámica, monocroma, en barniz brillante, desarrolla temas de la anterior tradición minoica con decoraciones vegetales y marinas. Una forma especial, la jarra con asa en forma de estribo, servía para la distribución del aceite perfumado o el vino de lujo controlado por la economía palacial. Las terracotas nos abren a la religión de las ofrendas en habitaciones y lugares cultuales de los recintos urbanos, como las innumerables figuritas femeninas llamadas, por su analogía con las letras del alfabeto griego, "en Phi" (Φ) o "en Psi" (Ψ) y que representan a divinidades y a adorantes [385].

Los bronceístas desarrollan técnicas nuevas en Grecia como el nielado y las incrustaciones con metales preciosos —plata y oro— para decorar espadas y puñales, tal

385. Terracota femenina de un pequeño santuario de Tirinto (s. XII a.C.). Museo de Nauplio. Tipo *psi*, con manos alzadas. Puede tratarse de una divinidad que se muestra o de una adorante.





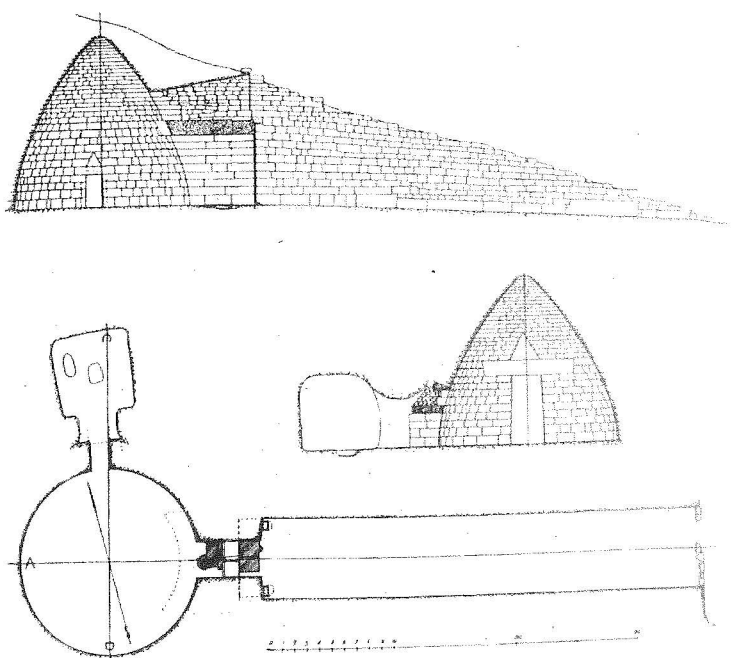
386. *Máscara de Agamenón* del Círculo A de Micenas (1550-1500 a.C.). Museo Nacional de Atenas. Repujada en oro, los retoques a punzón indican los rasgos anatómicos, ideales, del difunto.

como podemos apreciar en los espléndidos ejemplares del círculo de enterramientos A de Micenas, con representaciones de luchas entre animales o la cacería del león, un asunto de larga tradición real en Oriente. La acumulación de riqueza de estas tumbas situadas en el interior de la ciudadela lleva a pensar en grupos familiares reales. De ellas proceden las singulares máscaras funerarias en oro que recubrían el rostro del difunto, como la llamada “de Agamenón”, con los rasgos esquemáticos e ideales indicados [386]. Podrían ser indicio de heroización: el oro acerca al príncipe a la imagen de los dioses, como en Oriente.

La arquitectura funeraria refleja una sociedad de los muertos perfectamente estructurada, en consonancia con la de los vivos. Las tumbas colectivas, en cámaras rectangulares o circulares precedidas de un largo corredor o *dromos*, acogen a individuos de un grupo familiar de alto rango en espacios jerarquizados. El tipo circular llamado *tholos* se cubre por una falsa cúpula de extraordinaria monumentalidad [387]. El Tesoro de Minias, en Orcómeno, cuyas paredes y techo se adornan con espirales, o el Tesoro

de Atreo, junto a la Acrópolis de Micenas, son las dos *tholoi* más sobresalientes de esta arquitectura de la muerte que funcionaron posiblemente como mausoleos reales.

387. Alzado, sección y planta del Tesoro de Atreo en Micenas, según A. B. Wace (s. XIV a.C.). Se trata de una tumba real del tipo monumental, con corredor y cámara de planta circular cubierta con falsa cúpula.



2. DE LOS "SIGLOS OSCUROS" A LA IRRUPCIÓN ORIENTALIZANTE

El marco histórico

En torno al 1200 a.C. se constata un profundo hundimiento del esplendor micénico. La figura del rey (*wanax*) desaparece, el poder se fragmenta y centros palaciales como Micenas y Tebas sufren incendios y se abandonan. Decrece la población y tienen lugar grandes migraciones. La documentación arqueológica será escasa y pobre. Son los llamados "Siglos Oscuros" o Edad Media griega (1200-950 a.C.).

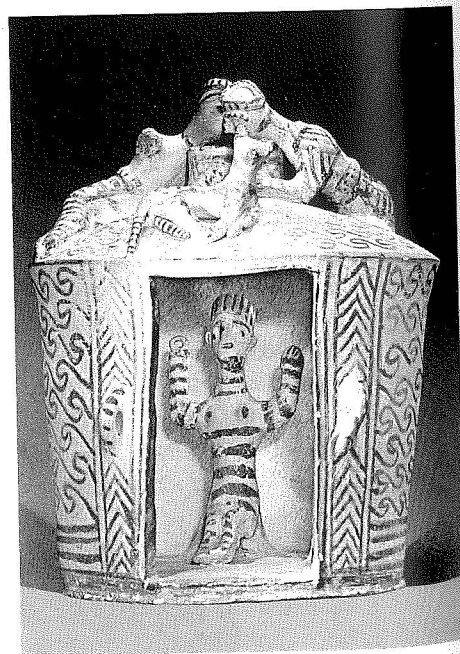
Las explicaciones de la decadencia han sido múltiples: desde unas supuestas invasiones de dorios o griegos del norte que concluirían violentamente con la Edad del Bronce griego, a un hundimiento general del comercio internacional en el tránsito al primer milenio debido a la irrupción de los Pueblos del Mar que afecta simultáneamente al Mediterráneo oriental y a Egipto. Pero la crisis se gesta, sobre todo, en el interior de un mundo micénico ya esclerotizado. La burocracia palacial, y con ella la escritura, desaparecen. Las tumbas colectivas micénicas dan paso a enterramientos en cistas individuales. La comunicación viaria micénica se abandona. Las regiones se aíslan. Hay una nueva ocupación del territorio. La lengua griega acentúa su fragmentación en múltiples dialectos. La cerámica, llamada submicénica, es el principal testimonio de este periodo, con formas y decoraciones que suponen una evolución degenerada de la tradición micénica.

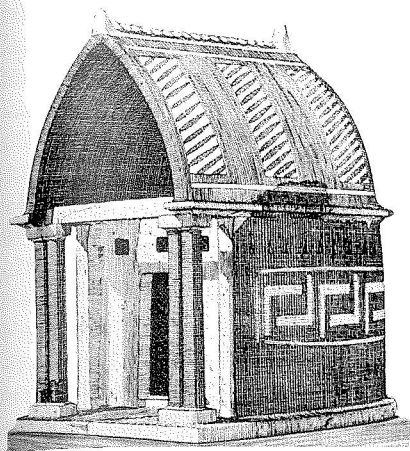
En el siglo XI a.C. hablamos ya de los inicios de la Edad del Hierro en Grecia. Ello no implica una sustitución definitiva de un metal por otro; más tarde, en época geométrica, se volverá al bronce y a su prestigio aristocrático y artesanal, como en época micénica.

A partir del siglo X a.C. se apuntan indicios de cambio, de aumento de población y de riqueza en ciertas zonas de Grecia, como el Ática o Jonia. Se inicia el llamado "Renacimiento griego" que culmina al final

del periodo geométrico, en el siglo VIII a.C. Ya en el IX asoman atisbos de un urbanismo controlado por el poder aristocrático con el amurallamiento y distribución regular del espacio en núcleos como la antigua Esmirna. Surge una nueva relación productiva entre las aglomeraciones protourbanas y el campo, germen de la ciudad-estado o futura *polis* clásica. Los lazos de parentesco de los nobles se configuran en torno a la casa y a su estructura clientelar. Los contactos comerciales de larga distancia se abren al Mediterráneo oriental y se inicia la aventura de la colonización en Occidente: Italia y Sicilia. Al final del periodo geométrico reaparece la escritura e irrumpe el florecimiento de un mundo orientalizante.

388. "Modelo" en arcilla de un edificio circular. Arcaes, Creta (h. 1000 a.C.). Museo de Heraclio. Asomados en el techo, dos personajes acompañados de un perro descubren en el interior del edificio a una divinidad sentada, que eleva ambos brazos en señal de epifanía.





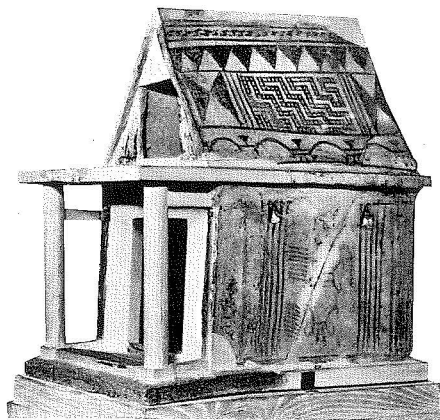
Los orígenes del templo griego

La nueva sociedad que emerge tras los siglos oscuros forjará nuevos lazos de coherencia y solidaridad en la organización de espacios compartidos de culto y en la reinención de un pasado religioso común. Espacio y tiempo sagrados se definen con el templo y el culto de los héroes. La cohesión religiosa estará en la base de la nueva *polis* griega.

¿Innovación o continuidad? Difícil disyuntiva nos plantea el origen del templo griego. Es cierto que testimonios dispersos apuntan a pervivencias religiosas del mundo micénico. Los principales nombres de los dioses del panteón griego son herencia inequívoca de la Edad del Bronce y ciertos lugares de culto continúan o se recuperan en el nuevo periodo.

Un modelo en arcilla de una tumba de Archanes, en Creta, de en torno al año 1000 a.C., puede asomarnos al reencuentro de viejos lugares de culto [388]. Dos personajes y un perro sobre el tejado de un edificio circular espían a través de la chimenea a una divinidad sentada, con *polos* o gorro circular, que eleva los brazos en el viejo gesto de epifanía. Podría tratarse de una vieja tumba de cámara colectiva (*tholos*) redescubierta ahora por los cretenses de la edad oscura como templo o casa individual del dios.

Junto al descubrimiento de viejas tumbas micénicas a las que se ofrece culto, se recrean rituales heroicos como en el gran edificio de Lefkandi con una gran sala central, posiblemente para banquetes funerarios, y el enterramiento de un guerrero con cuatro caballos, que evoca funerales como los de Patroclo o Héctor descritos en los últimos cantos de la *Iliada*.



389. "Modelos" del santuario de Hera Acrea en Peracora, Corinto (planta absidal) y del Hereo de Argos (planta rectangular) (s. VIII a.C.). Museo Nacional de Atenas. Estos pequeños modelos en arcilla sirvieron de ofrenda en santuarios y pueden representar en miniatura templos o casas de divinidades, al modo del *mégaron* de Eleusis.

Durante mucho tiempo existirá una indefinición en los usos de los espacios sagrado y profano, entre una simple casa y un templo. La vieja estructura del hogar micénico, el *mégaron*, podría estar en el origen del templo griego. Tres rasgos irán definiendo como templo el espacio abierto de la naturaleza donde tiene lugar el culto: el altar para los sacrificios, al aire libre; una habitación —*oikos*— que con el tiempo acogerá la estatua de culto y las ofrendas pero que en un primer momento ha podido servir para comidas comunes o como albergue colectivo; y un recinto, el *témenos*, que separa este lugar sagrado del exterior. Estos rasgos están presentes ya en el edificio sacro micénico de Eleusis, en el Ática, donde siglos más tarde se establecerá el *telesterion* o recinto de las iniciaciones de la diosa Deméter.

Habrà que esperar al siglo VIII a.C. para asomarnos a los primeros indicios del nuevo templo. Suponemos que unos pequeños modelos en arcilla de edificios en madera y adobe de una sola habitación son ofrendas votivas que reproducen el templo del dios: el de Hera Acrea en Peracora, de planta absidal o fondo curvo; o el Hereo de Argos, de planta rectangular, techo a dos aguas muy pronunciadas y pórtico con dos columnas *in antis* [389].

Este esquema rectangular se alarga y monumentaliza para el servicio del dios rodeándose de columnas (peristilo), como en el primitivo templo de Hera en Samos o *hekatómpedon*, esto es, de cien pies de largo. La ampliación del *oikos* dará, pues, origen al templo dórico extendido en Grecia a partir del siglo VII a.C.

Desde ahora, la *cella* o habitación del templo acogerá regularmente las imágenes



390. Gran crátera funeraria ateniense
(750-730 a.C.). Museo Nacional de Atenas.

Esta monumental crátera cerámica se erigió sobre la tumba de un noble ateniense. Al modo de las estelas, sirvió como signo y recuerdo del difunto: señalaba su incineración y recordaba su elevada condición. Su fondo abierto permitía ver libaciones u ofrendas líquidas a los allegados.

La mayor parte del vaso se dedica a la narración. Los elementos geométricos y vegetales imperantes en décadas anteriores —meandros, círculos, esvásticas, aves— pierden preponderancia, relegándose a lugares marginales.

Se resumen los dilatados funerales del noble. El friso superior, enmarcado por las asas, refiere la exposición del cadáver o *próthesis*, cubierto por un rico lienzo con ajedrezados. También las cuatro patas del catafalco se descomponen en este dibujo analítico. Dos pequeños personajes a los pies del difunto, un adulto y un niño, posiblemente el heredero, son los allegados. Las mujeres en fila, con los senos indicados, son plañideras profesionales. Se mesan los cabellos en un gesto de lamentación mediterráneo, ya usual en el arte micénico.

Una fila de aurigas y guerreros corre sobre el friso inferior. Sostienen aquéllos riendas y fusta; éstos llevan dos lanzas y espada al cinto. Un inmenso escudo en "8", de amplias escotaduras, cubre por entero sus rostros. Se descomponen en sus elementos las superposiciones del espacio: las dos ruedas del carro, las patas y las cabezas de los caballos se dibujan yuxtapuestas. Se discute si se representa la procesión de los compañeros del difunto (tres veces rodean la tumba de Patroclo los Mirmidones en el canto XXIII de la *Ilíada*) o los juegos funerales con carreras de carros.

Estas escenas grandiosas, circunscritas a un periodo y espacio muy limitados de la Atenas geométrica, nos sitúan en la ambigüedad narrativa: ¿se describe un funeral contemporáneo o se recrea un ritual evocador de héroes de tiempos pasados? Tal vez ambas posibilidades se entrelazan en una sociedad que reinventa al héroe como modelo aristocrático.

de culto. Originariamente serían de madera —*xóana*—, pero las más antiguas que conocemos fueron realizadas con la técnica del *sphyrelaton* o martilleado: grandes láminas de bronce se adaptan a un núcleo de madera a golpes de martillo (*sphyra*). Con esta técnica aditiva surgen las estatuas de Apolo, Leto y Artemis del templo de Dreros en Creta. De este modo, los dioses se trasladan a la tierra desde las mansiones del Olimpo. La medida humana del templo —la nueva casa del dios— implica definitivamente el antropomorfismo. Imágenes de adorantes y dioses revestirán un mismo lenguaje a lo largo de todo el arte griego. Siempre tendremos en la escultura religiosa un signo ambivalente: el hombre

La Grecia geométrica y el mundo homérico

Entre los siglos IX y VIII a.C. se desarrolla en Grecia el periodo geométrico, expresión del renacimiento griego tras los siglos oscuros. Su manifestación más rica es la cerámica, cuyos estilos locales —Atenas, Tebas, Corinto, Argos...— se asocian al primer florecimiento de las ciudades-estado.

El arte geométrico es esencialmente decorativo. El vaso se concibe como una estructura, un edificio articulado: panza, hombros, cuello, pie... Domina la visión analítica del cuerpo propia del lenguaje homérico o de la temprana escultura. Estructura y decoración se complementan armónicamente. La estética geométrica es bicroma: líneas oscuras sobre el fondo claro de la arcilla. Predomina la recta sobre la curva. La práctica totalidad del vaso se cubre de franjas, motivos en zigzag, grecas, meandros, triángulos, esvásticas, etc. Algunos de estos elementos podrán usarse como estilizaciones vegetales. Avanzado el periodo geométrico se introduce la representación figurada, primero con siluetas de animales en actitudes estereotipadas (caballos parados, ciervos paciendo, aves de largas zancas dispuestas en fila o en actitud heráldica). Finalmente, se ensaya la figura humana. En siluetas triangulares y bidimensionales se indican los rasgos esenciales de la acción.

En el siglo VIII a.C. surgen ensayos de una temprana narrativa con escenas de combates, navales o terrestres, de carácter heroico, que sirven de modelo y referencia al aristócrata que se entierra con los vasos. Un taller

del geométrico tardío ateniense, llamado "del Dipilón", se especializó en la producción de piezas monumentales con escenas completas que ocupan la zona principal del vaso y que narran los funerales de nobles atenienses: caballos y compañeros del difunto lamentándose junto a planideras son signos de prestigio ante la nueva sociedad [390].

Las imágenes de estos grandes vasos y el descubrimiento de las tumbas micénicas son coetáneos de los poemas homéricos. La temprana ciudad aristocrática busca sus raíces en las hazañas de los héroes del pasado. Tras varios siglos sin apenas testimonios iconográficos, Grecia recupera el universo de la imagen y su inmensa capacidad narrativa.

La irrupción de un mundo orientalizante

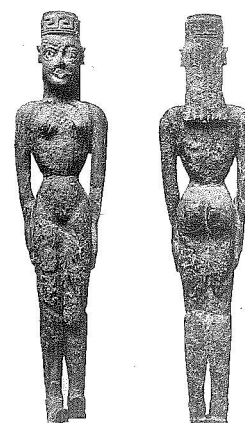
La Grecia geométrica conoce en el siglo VIII a.C. la apertura definitiva al mar y al Oriente. La *Odisea* homérica evoca ese ambiente de contactos y rivalidades entre comerciantes y marineros griegos y fenicios. Por las rutas del mar circulan hombres, productos e ideas. El estímulo de la imagen ha

podido también llegar del Próximo Oriente con objetos importados o con los artesanos fenicios que emigran a Grecia y transmiten técnicas innovadoras junto con un nuevo repertorio mítico. Al-Mina, puerto de la costa norte de Siria, será uno de los probables centros de contacto de artesanos y productos. Tejidos, marfiles, joyas y objetos de bronce introducen la abigarrada sensibilidad orientalizante. Pero las ciudades griegas no acogen estos estímulos pasivamente sino que los transforman y recrean desde su expresión artística.

De una tumba geométrica del Dipilón ateniense proceden cinco estatuillas femeninas de marfil coronadas por un gorro cilíndrico o *polos* [392]. Podrían ser obra de un artesano sirio-fenicio asentado en el Ática. Pero decora el gorro un meandro geométrico característico del arte griego. Su desnudez las asocia al ámbito de la diosa oriental de la fecundidad y del amor. Tal vez son hierodulas, siervas sagradas de Astarté o Afrodita. Sólo el culto oriental justifica esta temprana trasgresión del tabú del desnudo femenino en Grecia.

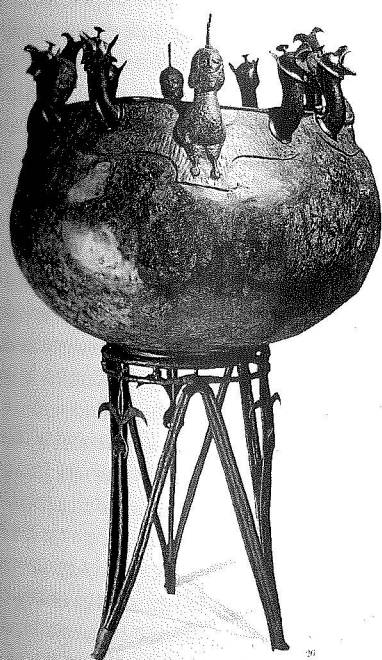
La eclosión artística de este momento encuentra su principal escenario no tanto en las tumbas como en los grandes santuarios: los de Hera en Samos o en Peracora, junto a Corinto; el de Zeus en Olimpia, el de Artemis Ortia en Esparta, etc. Algunos de ellos son importantes centros de comercio internacional y albergan los beneficios del producto social de las ciudades o de los aristócratas, ahora bajo el control de los dioses. La obra de arte pierde carácter utilitario en favor de su sentido votivo. Es demostración de riqueza colectiva. Trípodas y monumentales calderos de bronce, cuyo borde protegen cabezas amenazantes de grifos y apliques de personajes alados se dedicarán en estos centros [391]. También se depositan armas —corazas, cascos y escudos— que ensalza una rica iconografía mítica. Expresan una nueva concepción agonística —o luchadora— del mundo. Formas e imágenes de la guerra se sitúan ahora bajo custodia divina.

El uso de moldes cerámicos introduce un cambio profundo en la producción de terracotas. Reproducen y multiplican imágenes que expanden por Grecia el culto oriental de Astarté-Afrodita. Numerosas placas en arcilla repiten la figura frontal y desnuda de la diosa protectora de la prostitución y el comercio por mar en santua-



392. Estatuilla femenina en marfil de una tumba geométrica en Atenas (730/720 a.C.). Museo Nacional de Atenas. La figurita, desnuda, lleva gorro o *polos* con zigzag: es una diosa. La presencia de una figura femenina desnuda en la Grecia del periodo geométrico hace suponer el influjo de artesanos orientales que reintroducen las técnicas e iconografía del marfil.

391. Trípode-caldero de bronce con sirenas barbadas y grifos. Necrópolis de Salamina, Chipre (fines s. VIII a.C.). Museo de Nicosia. En Chipre, estos grandes calderos aparecen en tumbas de aristócratas; en la Grecia coetánea se ofrecen en santuarios.



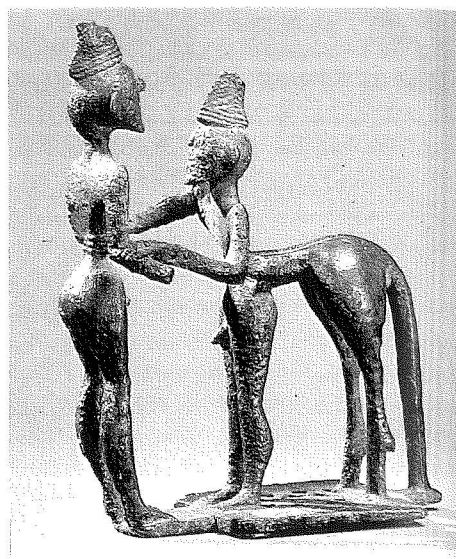
rios portuarios como Corinto. Introducen el estilo dedálico.

Algunos viejos santuarios locales como el de la gruta del monte Ida en Creta acogerán productos de este mundo oriental. Es posible que alguno de los escudos y panderos —*týmpana*— de este lugar sean obra de bronceístas sirios. La temática es oriental: ciervos, grifos o cacerías de leones como en la tradición asiria. O la gran diosa oriental de los animales, frontal y desnuda, bajo cuyo hechizo dos felinos someten mansamente su fiereza [393]. Son ofrendas a la vieja diosa de la tierra, Rea, como nos precisa la Teogonía hesiódica: en esta profunda gruta Rea dio a luz y ocultó a Zeus para salvarlo de su padre Cronos. Los Curetes custodiaban al niño y golpeaban los escudos con las lanzas para que Cronos no oyera su llanto. El arte recupera los rasgos orientales y exóticos del pasaje hesiódico.

En este periodo de inmensa vitalidad se inicia la narración mítica a través de imágenes aún ambiguas. El varón que lucha con el centauro en un bronce geométrico puede ser Heracles, héroe que por estos años afirma su supremacía en Grecia [394]. Pero faltan aún los rasgos concretos que nos definan el mito. En otros ejemplos, el motivo oriental del varón que lucha con el león podrá ir precisando el certamen mítico de Heracles y el león del bosque de Nemea.

Se ensayan narraciones en diversos soportes. Las grandes tinajas de almacenamiento

393. Escudo votivo de bronce de la Gruta del Ida, Creta (s. VIII a.C.). Museo de Heraclio. Arriba, la gran diosa se muestra desnuda con los brazos extendidos, protegida por leones con rostro frontal. Abajo, esfinges heráldicas.



394. Grupo de bronce de estilo geométrico (2ª mitad s. VIII a.C.). Museo Metropolitano, Nueva York. Lucha entre un héroe barbado (¿Heracles?) y centauro. La narración mítica es iconográficamente imprecisa.

o *pithei* se decoran con relieves. Un singular ejemplar narra un extraño nacimiento: un personaje armado con casco, escudo y lanza brota de la cabeza de una inmensa divinidad alada sentada en un trono, con el rostro patético vuelto hacia el espectador. Múltiples detalles buscan definir la historia mítica. Sea o no Atenea naciendo de la cabeza de Zeus, nos encontramos en un ambiente teogónico propio de la época de Hesíodo.

Las fibulas de bronce, llamadas beocias, crean un rico espacio iconográfico. Una metopa cuadrangular o una placa en forma de creciente recibe la decoración grabada. Los primeros ejemplares, con temas geométricos —pájaros, caballos, ciervos— darán paso a otros narrativos. Un ejemplar de Tebas combina el motivo épico del Caballo de Troya con el combate de Heracles y la hidra de seis cabezas que el héroe siega con la espada. La fibula, contemporánea de la descripción hesiódica, reelabora un viejo tema oriental: la lucha del hombre con el dragón como la de Kumarbi contra la serpiente Illuyanka del mito hitita.

Este inmenso mundo de estímulos orientales asoma en Grecia al final del periodo geométrico y es el germen del arcaísmo griego. La creación de un lenguaje en los diversos órdenes del arte será la aportación más singular y decisiva de este momento de efervescencia, búsquedas y tensiones que vive la temprana *polis* griega.



3. EL FLORECIMIENTO DEL ARCAÍSMO

La época de las tiranías

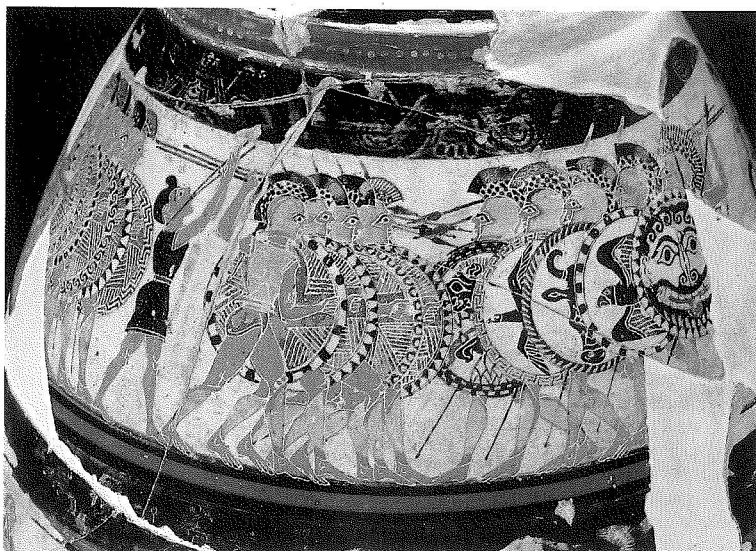
Tensiones crecientes entre campesinos y nobles latifundistas acompañan la expansión de la *polis* griega. Comerciantes y artesanos alzan su voz frente a los oligarcas de la tierra. Asoma una nueva conciencia de clase en la pertenencia a un *demos* o comunidad ciudadana que busca beneficios en la artesanía y en la expansión marítima de sus productos. Se precisa un nuevo campo político que represente a la mayoría. La tiranía, forma de gobierno autocrático en la ciudad-estado del arcaísmo, logra el apoyo de campesinos y artesanos contra los oligarcas. No ha adquirido aún el tirano ese sentido peyorativo de usurpador o déspota.

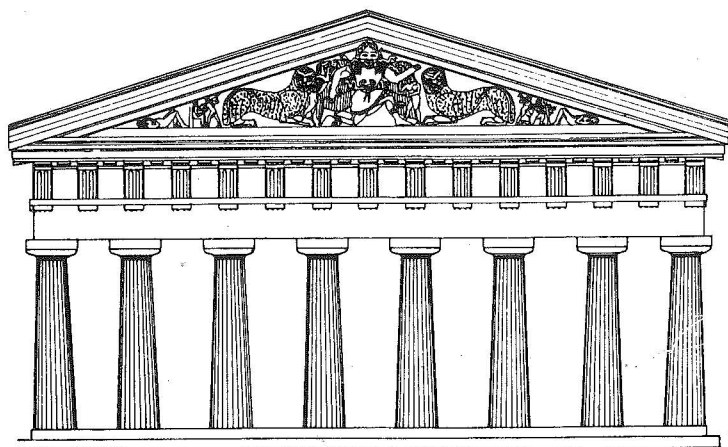
El afianzamiento de la *polis* implica un nuevo orden de la guerra. Frente al combate del noble, identificado con la lucha heroica e individual, la ciudad convoca a todos aquellos ciudadanos que pueden pagar sus armas ligeras de infantes u hoplitas bajo el reclamo de la lucha colectiva. El escudo "argivo", redondo y de manejo flexible, permite la agilidad de movimientos y la carrera. Se contrapone al pesado escudo heroico, hierático como una torre, que vimos en imágenes geométricas. La nueva falange hoplítica será efectiva gracias a la masa compacta de infantes que se protegen mutuamente en apretadas filas. El ritmo de la flauta coordina la marcha al combate en la *Olpe Chigi*, obra maestra del nuevo estilo protocorintio [395]. Hasta en sus luchas míticas los tumultuosos gigantes imitan la ordenada disposición hoplítica de los hombres. La ciudad ha de ser concordia de pareceres e integración de fuerzas dispares en ese nuevo *cosmos* u orden ciudadano que surge de una sociedad marcada por tensiones y luchas. Pero es también lugar de expresión del yo individual, de la divergencia. El poeta Arquíloco se jactará con cinismo de haber abandonado su escudo en la huida.

La actividad artesanal y los crecientes intercambios comerciales entre las ciudades favorecen la creación y circulación de la moneda, que fomentan los tiranos. Desde la costa jonia las acuñaciones en electro y plata extienden la multiplicidad de símbolos de las nuevas ciudades. La foca saluda a los marineros que desde los legendarios confines de Occidente retornan a Focea con las riquezas de Tarteso. La tortuga de Egina aludiría a algún mito originario de la isla. Orgullo ciudadano y espíritu competitivo hacen de las monedas griegas espléndidas obras de arte.

El tirano apoya su legitimidad en la promoción de obras públicas de gran envergadura. Su utilidad y belleza sirven de propaganda para la ciudad y difunden el prestigio del tirano. El periodo arcaico se caracteriza por la remodelación del espacio urbano con el crecimiento y reordenación de áreas sagradas, como la Acrópolis de Atenas, y de su ágora o plaza pública, centro de la vida económica y artesanal. Algunos tiranos legitiman su acceso al poder a través de la sanción religiosa, fomentando nuevos cultos y

395. *Olpe Chigi*. Cerámica protocorintia (h. 640 a.C.). Museo de Villa Giulia, Roma. Las falanges de hoplitas combaten al son de la música de un flautista.





396. Alzado del templo de Artemis en Corfú (h. 600-580 a.C.). Según G. Gruben. El frontón estaba decorado con temas míticos. En su centro, una gran divinidad alada corriendo, "Señora de felinos".

fiestas populares como las de origen agrario de Dioniso, que aglutinan el germen del teatro. El tirano Pisístrato introduce los festivales panatenaicos en honor de Atenea a mediados del siglo VI a.C. Se expanden mitos vinculados a dioses y héroes ciudadanos que encuentran su espejo en obras de arte. Frisos y frontones de los templos o las cerámicas que distribuyen el comercio por el Mediterráneo transmiten ahora la poderosa propaganda de la imagen. En santuarios panhelénicos como Olimpia o Delfos, tiranías y ciudades ávidas de prestigio compiten ante los dioses en ofrendas y tesoros. Los juegos panhelénicos, iniciados en Olimpia en época geométrica como derivación de cultos funerarios y heroicos, se imitan enseguida en otros santuarios. Adquieren un carácter competitivo e interciudadano.

La ciudad es un espacio abigarrado, creativo y desbordante. En medio de múltiples tensiones de la naciente vida colectiva brota la conciencia de la individualidad creadora del filósofo, del legislador, del arquitecto, del artesano o del poeta. Muchos de sus nombres nos son conocidos en cuanto firman celosamente sus obras. El arcaísmo busca la exterioridad, la monumentalidad, la apariencia sensible y los nombres de los seres y las cosas. La belleza del noble es virtud. Y la virtud, belleza.

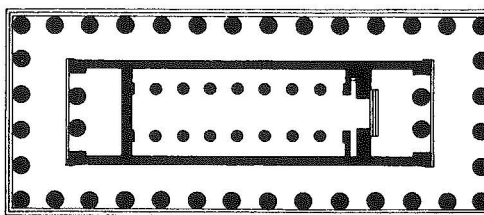
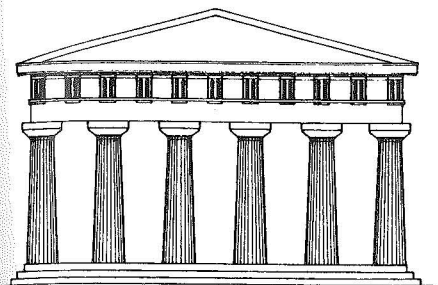
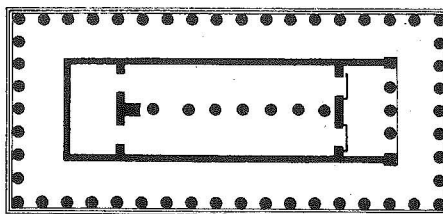
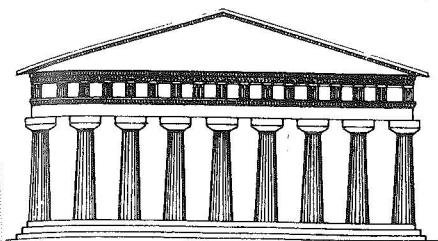
Las tiranías son el principal marco político de la época. Pero si al momento logran encauzar ese fermento social, en su dinámica desbordada llevan también el germen de su agotamiento. Apenas resiste el sistema tiránico el paso de dos o tres generaciones. Se acaba convirtiendo en obstáculo frente al ideal de progresión igualitaria y ciudadana, la isonomía, que florecerá en el

siglo V a.C. La amenaza persa, presente en Jonia en las últimas décadas del siglo VI, culmina con las Guerras Médicas, que cierran de forma dramática el capítulo del arcaísmo en Grecia.

La creación de los órdenes arquitectónicos

Los albores del templo griego en época geométrica se asociaban a construcciones de modestas dimensiones en adobe y madera. Se atribuye a influjos de la arquitectura egipcia la definitiva monumentalidad del templo y la sustitución de la madera por grandes sillares de piedra. Pero no es una mera imitación, sino un proceso interno que engrandece la casa del dios como expresión colectiva de la nueva ciudad. Sin duda, el modelo egipcio ayudó a fermentar la transformación pues ofrecía nuevas técnicas artesanales como la extracción, traslado, tallado y pulido final de la piedra. La presencia comercial griega en el delta del Nilo desde finales del siglo VII a.C. facilitó el encuentro con la arquitectura faraónica. La sucesión de columnas de los templos egipcios estimularía esa impresión de solidez y monumentalidad que recoge luego la columnata dórica. Su fuste estriado, con un diámetro que decrece en altura y un sencillo capitel con ábaco sosteniendo el entablamento, es uno de los rasgos esenciales que comparte el templo dórico con el egipcio.

Hacia el 600 a.C. el orden dórico está perfectamente definido en Grecia. El núcleo central del templo lo constituye una habitación rectangular (*naos* o *cella*) precedida de un vestíbulo columnado o antecámara (*pronaos*) y con una habitación trasera (*opisthodomos*) que podía servir para guardar ofrendas y objetos de culto, o bien, como un falso pórtico posterior. Las columnas sostienen arquitrabe, friso y cornisa. El friso, dividido regularmente en triglifos y metopas, acentúa el ritmo entre columnas e intercolumnios, entre soportes y vanos. La cornisa se cubría con tejas en terracota vivamente decoradas. Esta estructura clara y de líneas sencillas está presente ya, en torno al 600 a.C., en el templo de Hera en Olimpia o en el de Artemis de Corfú y se mantiene en sus rasgos esenciales a lo largo de todo el arte griego [396]. Variarán las proporciones al buscarse diversos efectos armoniosos. Las diferentes dimensiones de



397. Alzado y planta de dos templos de Hera en Paestum, sur de Italia (arriba: 2ª mitad s. vi; abajo: mediados s. v a.C.). Evolución de las proporciones: la fachada con nueve columnas pequeñas (arriba) es más chata que la que tiene sólo seis pero más anchas (abajo).

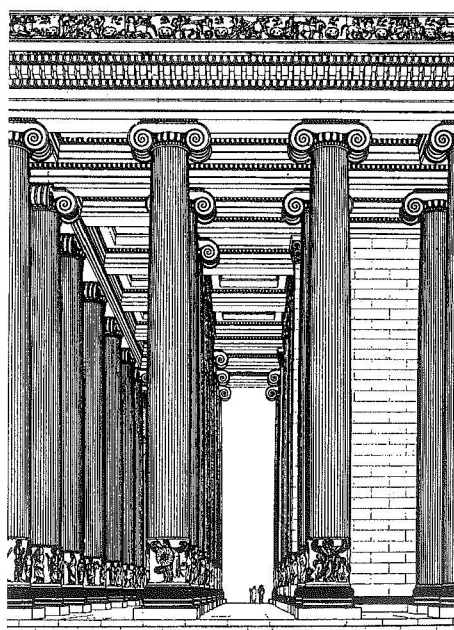
los templos, exigencia de quienes los encargan, representan un simple problema de escala que obliga a variar el número de columnas. Su mayor o menor altura estará a su vez en relación con el diámetro de los fustes, es decir, con la tectónica del edificio. Demanda y proporción, exigencia política y número, condicionan las diversas combinaciones en la secuencia visual del templo dórico, dentro de su escueta sobriedad. Baste comparar los alzados de dos templos dóricos de Paestum, en el sur de Italia, para percibir la estrecha relación de escalas y proporciones en el efecto final [397].

El orden dórico, surgido en el Peloponeso, se extiende por el continente griego (Corinto, Delfos, Atenas...) y, con la expansión colonial, a las ciudades occidentales de la Magna Grecia y Sicilia: Paestum, Metaponto, Selinunte, Agrigento, Siracusa, Segesta...

La Grecia oriental de la costa anatolia y de las islas conocerá la expansión y monumentalidad del orden jónico en el siglo vi a.C. La rivalidad entre las principales ciudades conlleva la grandiosidad de sus templos. En la isla de Samos, los arquitectos Roico y Teodoro construyen un templo de dimensiones colosales en honor de Hera. El doble recinto de columnas que lo rodea —díptero— crea un bosque o laberinto en torno a la *cella* y es evocación lejana de las grandes salas con columnas de los templos egipcios. Esta monumentalidad se emula en el díptero dedicado a Apolo en Dídima, junto a Mileto, y en el Artemisio de Éfeso

[398], con columnas sufragadas por Cresos, el riquísimo rey de la vecina Lidia que dejó grabado su nombre en algunas basas.

La columna jónica es más complicada y lujosa que la dórica. Su capitel, rematado en volutas, se decora con ovas y profusión de elementos florales que evocan la refinada elegancia de la tradición oriental. En Éfeso, la zona inferior del fuste se adorna con filas de muchachas, hoplitas y caballeros en relieve que imitan las figuras procesionales de las columnas egipcias y reproducen el ambiente abigarrado de las entradas de los palacios orientales cuyos zócalos se decoran con bajorrelieves.



398. Alzado del Artemisio arcaico de Éfeso (h. 550 a.C.), monumental templo jónico dedicado por Cresos (según G. Gruben). Las columnas se elevan sobre una basa ricamente articulada. La parte inferior del fuste se decora con relieves míticos y escenas procesionales. Se rematan con capitel de volutas, en su día coloreadas, que emulan la vida vegetal.

399. Esfinge (h. 570 a.C.). Museo de Delfos. Esta escultura coronaba una columna dedicada por los Naxios en el santuario panhelénico de Delfos.



Monumentalidad, lujo y proporciones contrastan con los postulados del *cosmos* u orden expuestos en estos años por los primeros filósofos jonios cuya voz surge entre la magnificencia y el tumulto de la fiebre constructiva.

400. Grupo familiar del escultor Geneleo (h. 560 a.C.). Museo de Samos. El padre, recostado como un noble banqueteador; la madre, en la dignidad de estar sentada; los hijos, de pie, entre ambos. Se conservan los nombres de la madre, *Phileia*, y de dos hijas, *Ornithe* y *Philippe*.

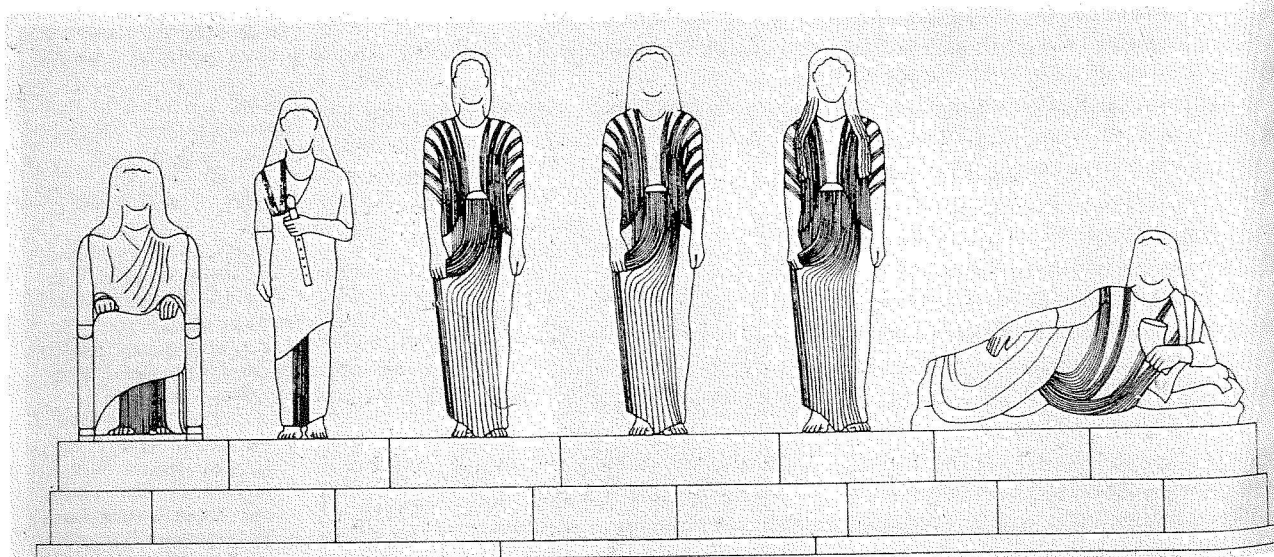
El afianzamiento de los tipos escultóricos

Durante el arcaísmo se definen los principales tipos de la escultura griega con fórmulas fecundas de dilatada vida por su cla-

ridad y sencillez. Del mundo oriental proceden los principales tipos animalísticos. Leones recostados protegen tumbas de aristócratas desde el siglo VII a.C. pues la naturaleza poderosa del felino es símbolo inmutable e inequívoco del noble. Una fila de leones en actitud ergida vigila con las fauces abiertas la terraza sagrada del santuario de Apolo en Delos, dios a cuyo ámbito pertenecen. El carácter mágico de la escultura se sintetiza en animales fabulosos como la esfinge, con cabeza atenta de mujer y cuerpo de leona alada, que corona la columna jonia dedicada por los naxios en el santuario de Delfos [399] o las estelas funerarias del siglo VI en el Ática. Ser de entre dos mundos, poderoso y veloz, protege por igual el acceso al reino de Hades —la muerte— y el espacio sagrado de los dioses.

También enraizan en Jonia los principales tipos escultóricos humanos. Las tres principales formas de presentar la actitud del hombre noble se recogen en el grupo esculpido por Geneleo a mediados del siglo VI a.C. para el santuario de Hera en Samos [400]. Seis miembros de un grupo familiar se disponen ante el visitante sobre un largo pedestal en diversas expresiones de dignidad y edad: en un extremo, el dedicante, recostado; en el opuesto, la figura sedente sobre un trono, la señora; y entre ambos, cuatro jóvenes de pie —tres muchachas y un varón— recogiendo levemente con la mano los pliegues de las túnicas, expresión del ocio del noble.

Pero el tipo de figura femenina de pie, que llamamos *kore* o muchacha, tiene una

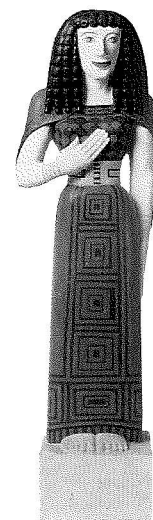




401. *Kore del peplo* (h. 530 a.C.). Museo de la Acrópolis, Atenas. Mármol policromado. La sonrisa es signo de nobleza y de vida. El brazo izquierdo, separado del cuerpo y dirigido al espectador, iría añadido.



402. *Kore 674* (h. 500 a.C.). Museo de la Acrópolis, Atenas. Mármol. Se inicia una interiorización en los ademanes. "La forma toma ya conciencia de sí misma" (G. Dondás).



403. *Dama de Auxerre* (h. 620 a.C.). Museo del Louvre, París. La moderna reconstrucción con policromía se encuentra en el Museo de Arqueología Clásica de Cambridge.

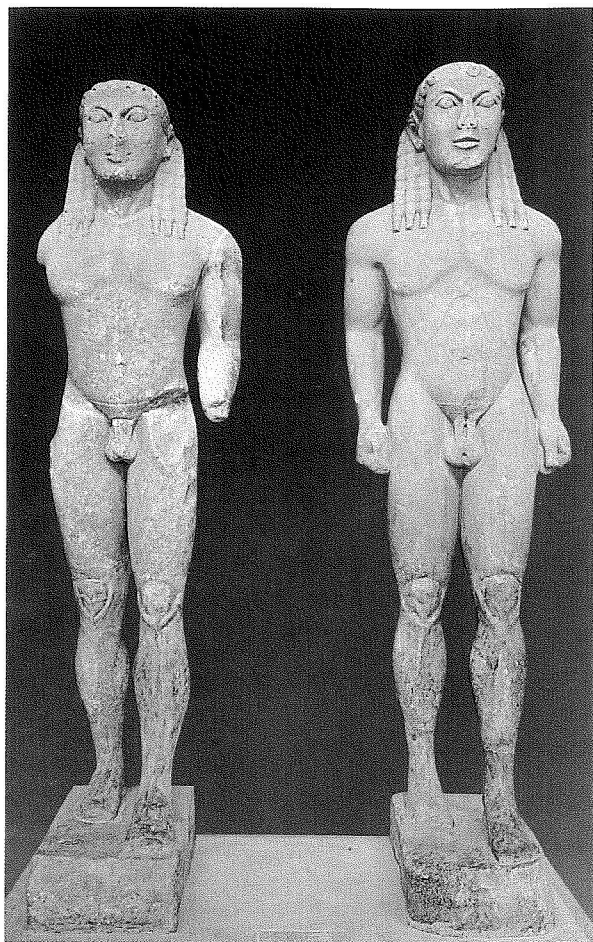
historia anterior. Las primeras damas, casi bidimensionales, recuerdan las placas en terracota de Astarté del primer orientalizante. Sin embargo, ahora se visten completamente de acuerdo con el pudor que acompaña a la mujer en Grecia. El movimiento, estímulo hacia la tercera dimensión, queda limitado aquí por la atadura del vestido. La temprana y colosal *Kore de Nicandra* (h. 640), ofrecida en Delos por la esposa de noble linaje que refiere la inscripción, se muestra rígida y frontal, con ambas manos pegadas al cuerpo. Se ha comparado a los *xóana* o imágenes en madera coetáneas, de formas rudimentarias. Pero la *Dama de Auxerre*, algo posterior, gira ya su mano derecha sobre el pecho en actitud de recogimiento y de pudor [403].

Las manos que sujetan los pliegues del vestido u ofrecen un fruto o una flor posibilitan el movimiento recatado de las *korai*. Son su insinuación. El gesto de la ofrenda introduce el diálogo e intercambio sensual

de la estatua femenina con el espectador. Este podrá ser un dios ante el que aquella se presenta, como en el caso de las *korai* del entorno de Atenea en la Acrópolis de Atenas; o podrá ser el visitante que contempla la estatua funeraria de un aristócrata. Así, la policromada Frasiclea, en el Ática, a quien los dioses, dice el epigrama de su base, concedieron eterna juventud en lugar del matrimonio. Son estatuas "de hermosa contemplación". La disposición de los vestidos festivos y sus colores vivos multiplican las formas de los reclamos de belleza: el peplo, severo y vertical, ceñido a la cintura y con amplia caída sobre el pecho; la túnica de lino, de finos pliegues, recogida bajo el manto sesgado. La sonrisa, que parenta el encanto del noble [401], se torna seriedad e interioridad en las *korai* más tardías, ya a finales del siglo VI [402]: un futuro señuelo de seducción.

Al tipo masculino desnudo, con la pierna izquierda adelantada y los brazos

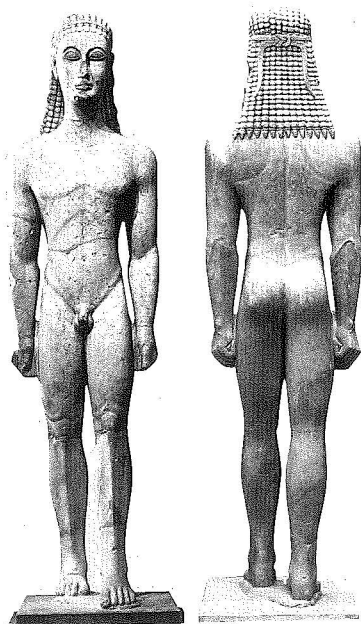
404. Cléobis y Bitón (600-580 a.C.).
Museo de Delfos.



Cuando en 1894 los arqueólogos franceses sacaron a la luz en el santuario de Delfos las estatuas de tamaño sobrehumano (alt. máxima, 2,18 m.) de dos jóvenes atléticos pronto las asociaron a la leyenda de los héroes argivos Cléobis y Bitón contada por Heródoto (I, 31). Podrían ser también los Dioscuros, gemelos divinos. La basa recoge el nombre, fragmentario, de su escultor, (Poli)medes de Argos.

Heródoto pone en labios del legislador ateniense Solón una conversación ficticia con el príncipe lidio Creso, quien se jactaba de ser el más rico y, por tanto, el más feliz de los mortales. Solón, al contrario, basaba la mayor felicidad en una muerte dulce y temprana tras haber demostrado con una hazaña la virtud ante los hombres. Cléobis y Bitón, atletas triunfantes e hijos de la sacerdotisa de Hera, se ofrecieron a trasladar a su madre desde Argos hasta el santuario de la diosa uniéndose al carro en lugar de los bueyes, pues éstos no habían regresado a tiempo del campo. Recorrieron cuarenta y cinco estadios. Tras realizar esta hazaña ante los allí reunidos les sobrevino el más deseable fin de la vida. Los argivos, rodeándoles, ensalzaban el vigor de los jóvenes, y la madre, exultante de felicidad, suplicó ante la estatua de la diosa que les concediera el mejor de los presentes que es dado alcanzar al ser humano. Tras esta súplica los jóvenes se recostaron en el templo y jamás despertaron.

Desnudez, juventud y acción heroizan a Cléobis y Bitón en el lugar colectivo y sagrado de un santuario panhelénico. La imagen permite trascender el tiempo, sustituye la finitud deseada de la vida mediante la *areté*, la virtud reconocida, la fama como única recompensa de la muerte. La fragilidad de la existencia contrasta con la inmensa fuerza de estas esculturas que guardan el carácter demoníaco y sobrehumano de los primeros *kouros*. Las figuras, concebidas cúbicamente como un edificio poderoso, expresan en su marcada musculatura el esfuerzo de la hazaña. Lejos de encerrarse en sí mismas, irradian y vierten hacia el exterior esa fama que permite al héroe una presencia permanente ante los hombres.

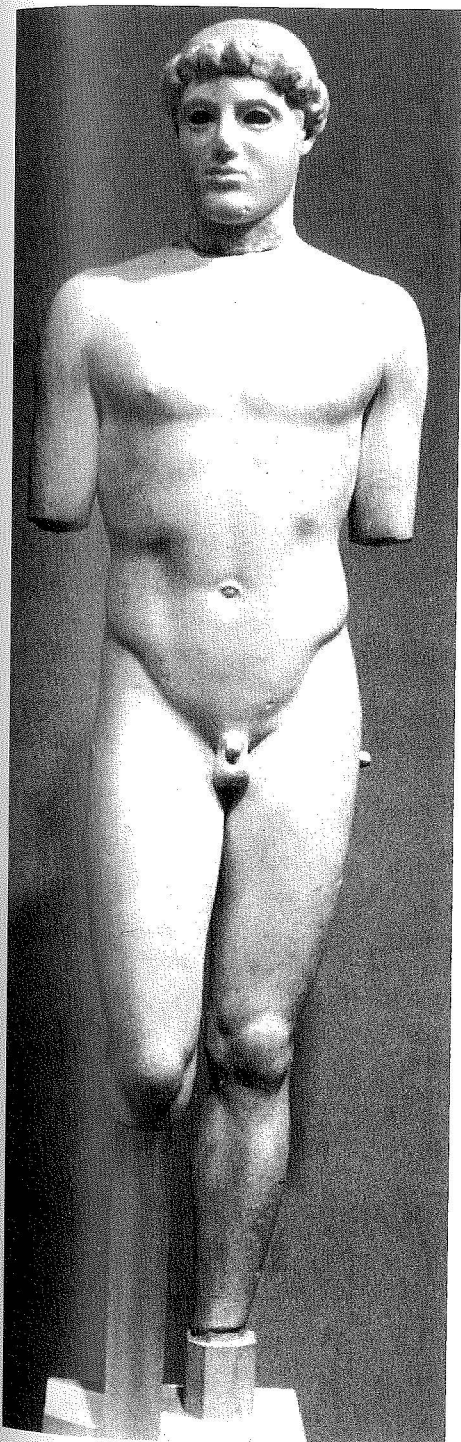


405. Kouros del Ática,
(finales s. VII a.C.). Museo
Metropolitano, Nueva York.
Los rasgos anatómicos —los
rizos de la larga cabellera,
las orejas, las rótulas— se
conciben geométricamente.

pegados al cuerpo con los puños cerrados le llamamos *kouros*, muchacho. La monumentalidad del tipo, su concepción cúbica y estrictamente frontal apuntan a influjos egipcios que los griegos han podido conocer en los años de intensos contactos con la tierra del Nilo. Pero hay diferencias fundamentales. Los prototipos egipcios viste[n] faldellín corto y les retiene al suelo un pilar dorsal. Los *kouros*, liberados de ataduras, avanzan [404]. Se relaciona su invención con el mítico Dédalo, el artesano cretense que ataba a sus estatuas para que no escaparan. Pues los primeros *kouros*, de dimensiones sobrehumanas —el Apolo colosal de Delos, el joven de Cabo Sunion o el *kouros* funerario de Nueva York, de en torno al año 600 a.C.— poseen el carácter demoníaco de una escultura capaz de actuar por sí misma, cualidad mágica

de la temprana imagen griega [405]. Son edificios humanos en movimiento. Frente al pretendido naturalismo egipcio, los *kouroi* griegos filtran los rasgos anatómicos de la musculatura a través del concepto

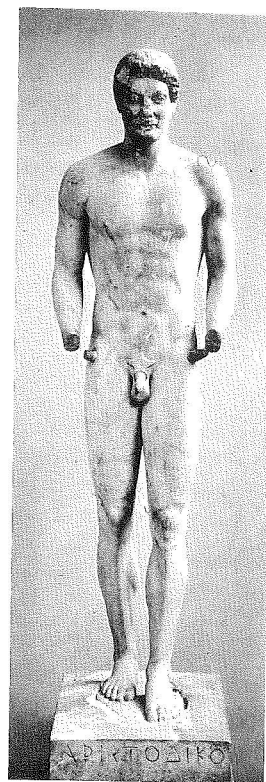
406. *Efebo de Critio* (h. 490-80 a.C.). Mármol. Museo de la Acrópolis, Atenas. Se inician en esta obra la pérdida de la frontalidad y el movimiento potencial del cuerpo al tiempo que se insinúa la expresión de la responsabilidad o seriedad anímica.



geométrico de la ornamentación: el trapecio resaltado de las rótulas, los límites de la caja torácica con las costillas incisas, la doble voluta de las orejas, o la masa de los largos cabellos tallados rizo a rizo, como una joya. Con el tiempo, los *kouroi* perderán grandiosidad y se acercarán paulatinamente al hombre bello. La originaria adición de elementos se armoniza en un cuerpo gobernado ya unitariamente, capaz de controlar los miembros dispersos: brazos, piernas, tronco, rostro. Así, en la *Estatua funeraria de Aristódico*, un joven noble enterrado en el campo del Ática hacia el año 510 a.C. [407]. La larga cabellera deja aquí paso a la moda del peinado corto, más práctica para un atleta. Y la sonrisa arcaica, expresión de vida, es ahora seriedad: se inicia la búsqueda de la interioridad humana. La prosecución de esta tendencia nos llevará a los límites del arcaísmo. El *Efebo de Critio* (h. 490 a.C.) anuncia ya los albores de lo clásico [406]. Ha perdido la frontalidad: la cabeza gira levemente. El cuerpo, apoyado sobre la pierna izquierda, se balancea en un inicio de autodomínio y libertad.

Como la *kore* también el *kouros*: posee un sentido genérico y ambiguo. Es estatua de varón, *andriás*. Su función es múltiple. Ellas y ellos son muchachas y muchachos en la flor de la vida, la efebía. Resultan, pues, imágenes adecuadas para representar a un dios —por ejemplo, a Atenea o a Apolo— y pueden ser ofrenda agradable a la divinidad, como el monumental *kouros* del santuario de Poseidón en Cabo Sunion o las *korai* de la Acrópolis de Atenas que se presentan en sus vestidos festivos ante la diosa. Son también imágenes adecuadas para una tumba. Representan al joven difunto en su plenitud vital (la muerte se concibe desde la paradoja de su opuesto, la generación juvenil de la vida). O es, genéricamente, símbolo identificador, de clase: el héroe fundador, sobrehumano, de un linaje aristocrático, de una poderosa *gens* o dinastía familiar. Las tensiones sociales de la ciudad griega limitarán este uso funerario en las últimas décadas del siglo vi. La instauración de la democracia conlleva su decadencia.

Otras fórmulas escultóricas más complejas implican una incipiente narrativa. La relación del animal con el hombre será motivo fecundo en multitud de esculturas,



407. *Estatua funeraria de Aristódico* (h. 510 a.C.). Mármol. Museo Nacional de Atenas. El joven de cabellos cortos, humanizado, es expresión del hombre bello en la flor de la edad, lo que emparenta al noble con atletas y héroes.

408. *El Moscóforo*
(h. 570 a.C.). Mármol.
Museo de la Acrópolis,
Atenas. Se indica la llegada
y presentación del oferente
y la ofrenda sacrificial —un
carnero— ante la divinidad.



como en el oferente del carnero o *Moscóforo*, dedicado en la Acrópolis ateniense por un tal Rombo hacia el 560 a.C. [408]. Varón y víctima comparten la sagrada seriedad del momento. Bajo el tenue vestido trasparece el cuerpo: aquél, signo de riqueza; éste, de acercamiento al dios.

El jinete y su caballo acompañan al aristócrata desde el periodo geométrico. No sabemos si el famoso *Caballero Rampin* de la Acrópolis de Atenas es imagen de un dios o de un noble ateniense [409]. Se ha interpretado como uno de los Dioscuros, las divinidades gemelas de Esparta que visitaron el Ática en señal de amistad; o como uno de los hijos del tirano Pisístrato, propaganda sobre la sagrada Acrópolis de la familia que detenta el poder en el Ática. Ciñe la sonriente cabeza del jinete la corona de roble de un atleta vencedor.

Las estelas funerarias destacan sus fustes alargados en los cementerios y combinan diversos símbolos del lenguaje arcaico: la dedicación de los familiares con el recuerdo de los nombres, inscritos sobre la base; la figura del difunto en su manifestación de belleza, en el fuste, que puede

rematar en un *anthemion* o flor, generación perfecta de la vida; y una esfinge vigilante, con la cabeza vuelta hacia el espectador, como coronación. Ésta es la secuencia en una estela de dos hermanos conservada en Nueva York [411]: él muestra una granada y su frasco de perfumes de atleta adolescente; ella, aún niña, una flor, expresión de su encanto. Más austero es el fuste, incompleto, de Aristión, “obra de Aristocles”. Un hoplita barbado camina apoyado en su lanza, ejemplo de *areté* o virtud cívica. Las estelas señalan la tumba y enseñan: muestran la excelencia del difunto.

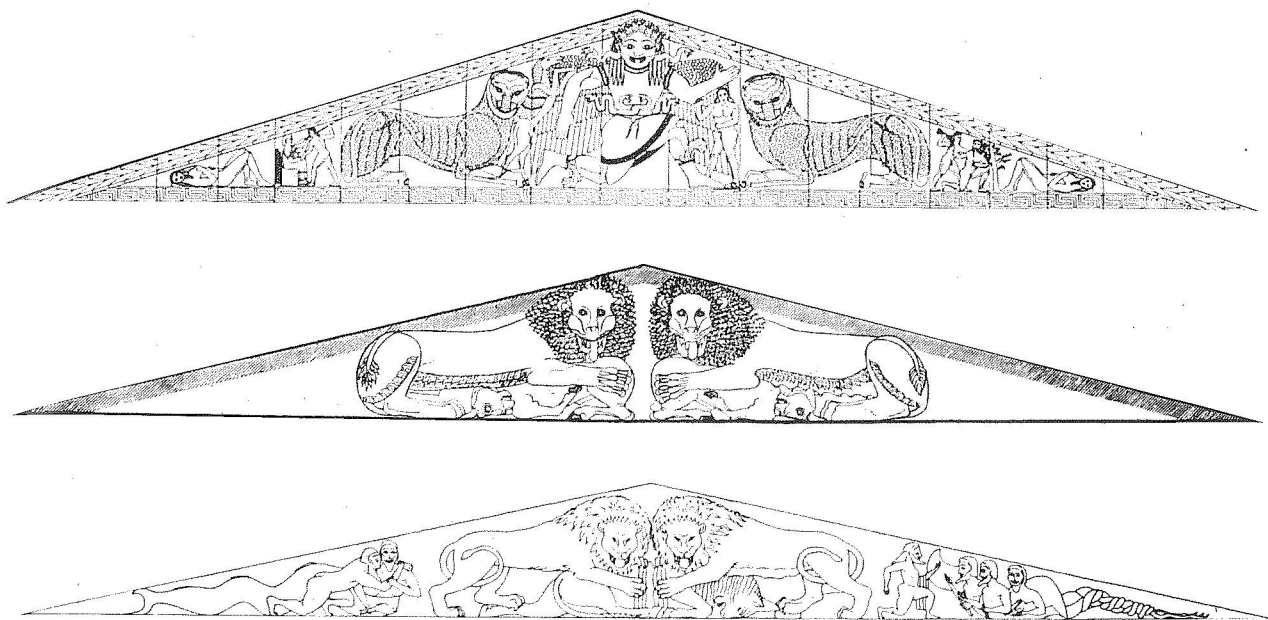
Los primeros programas narrativos en arquitectura

Mito y narración plástica, cuyo inseguro camino atisbábamos en los inicios de la *polis*, se afianzan durante el arcaísmo. La imagen, esculpida o pintada en cerámica, sirve de cauce para la expresión de unos mitos que reflejan los intereses de una historia colectiva o difunden una determinada propaganda política.

La arquitectura de los santuarios es el marco preferido de la nueva imagen. Templos y tesoros reservan espacios destacados para la figuración del mito. El marco

409. Cabeza del *Caballero Rampin* (h. 540 a.C.). Mármol. Museo del Louvre, París. Esta deliciosa figura sonriente coronada de roble puede representar a un noble ateniense heroizado o a una divinidad. El cuerpo del jinete se encuentra en el Museo de la Acrópolis de Atenas.





410. Arriba: Frontón oeste del Templo de Artemis en Corfú (h. 590 a.C.), según G. Rodenwaldt. La Gorgona corre entre sendos felinos; en los extremos, el nacimiento del caballo Pegaso y del joven Crisaor. Centro y abajo: Frontones arcaicos de la Acrópolis de Atenas (590/80 y 570 a.C.), según W. H. Schuchhardt. Los leones atacan a un toro; en los extremos, lucha de Heracles y Tritón (izquierda) y el monstruo de tres cuerpos con "Barba Azul" (derecha).

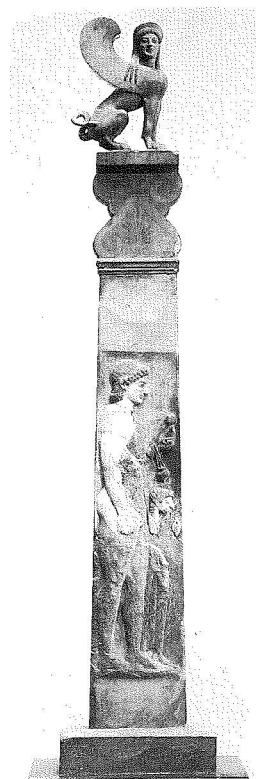
rectangular de las metopas en el orden dórico, el friso corrido en el jónico y el monumental triángulo de los frontones estimulan, a la vez que condicionan, una multiforme narrativa.

El espacio del frontón ofrece una dificultad especial pues debe solucionar la composición con figuras cuyo tamaño decrece hacia los ángulos laterales [410]. El frontón del Templo de Artemis en Corfú afronta el problema utilizando escalas diferentes que aúnan función expresiva y efecto decorativo. El centro lo ocupa una monumental Gorgona en el habitual esquema arcaico de carrera: las rodillas dobladas en ángulo recto y el torso de frente. La horrible cabeza del monstruo ceñida de serpientes mira al espectador. Sendos leones se yerguen heráldicos a ambos lados aludiendo a la divinidad del lugar, Artemis, "Señora de fieras". En el mito, de la Gorgona muerta nació espontáneamente el caballo alado Pegaso y el joven Crisaor, representados ya a menor tamaño y en síntesis temporal junto al monstruo aún vivo. Las esquinas narran inciertos epi-

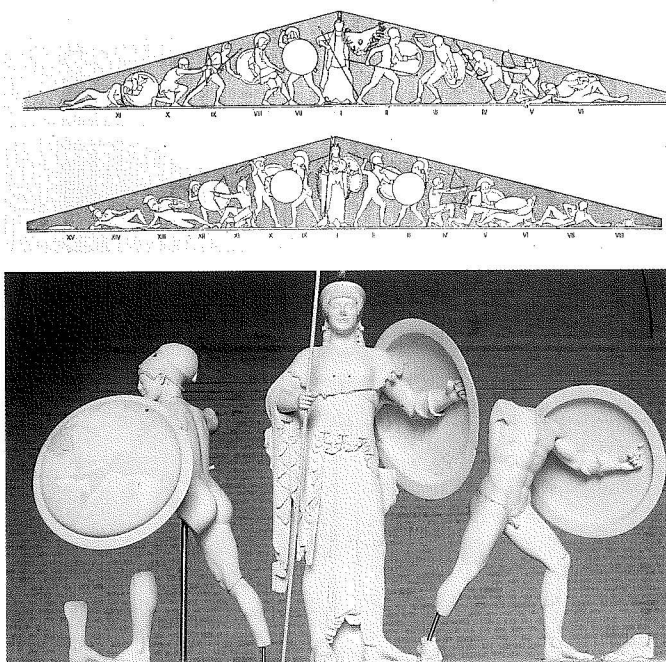
sodios teogónicos. El arcaísmo concibe el mundo y la sociedad como enfrentamiento entre opuestos, imagen que proyecta a los remotos orígenes divinos: aquí, certámenes de dioses contra gigantes o titanes. Todo el frontón es expresión temerosa del poder sobrehumano del mito.

Los primeros templos de la Acrópolis de Atenas decoran sus frontones con inmensos leones desgarrando a poderosos toros sometidos. En uno de ellos se solucionan los ángulos laterales con seres serpentiformes: Tritón, el metamórfico rey del mar en su lucha con Heracles y un monstruo de tres torsos humanos —entre ellos el inquietante "Barba Azul"— enlazados en final serpentino.

Paulatinamente, las figuras se amoldan al espacio sin cambiar de escala. Figuras de pie ocuparán el centro; arrodilladas o tumbadas, los ángulos. Al mismo tiempo, la temática monstruosa, que infundía temor sagrado, se sustituye por la mítica y heroica, de lenguaje y proporción humanos, más rica narrativamente. Templo y hombre compaginan la medida del espacio con la del mito. Así, la figura de Teseo raptando a la amazona Antíope ocupará el centro del frontón en el templo de Apolo Dafnéforo en Eretria, a finales del siglo VI. El rapto amoroso deviene en estos años modelo y justificación de la violencia política, sancionada por la presencia divina: Atenea, al lado del raptor, contemplaría la hazaña.



411. Estela funeraria (h. 540-530 a.C.). Mármol. Museo Metropolitano, Nueva York. La imagen de los dos hermanos, un adolescente y una niña, está coronada por un *anthemion* o palmeta y una esfinge; la cabeza de la niña se encuentra en Berlín.



412. Frontones del Templo de Afaya en Egina
(h. 510-480 a.C.). Gliptoteca, Múnich.

En 1811 cuatro distinguidos viajeros, entre ellos un arquitecto alemán, descubrieron las esculturas del templo de Afaya en Egina mientras dibujaban y medían sus ruinas. Luis I de Baviera las adquirió poco después para su Gliptoteca de Múnich. Encargó su restauración al escultor danés Thordwaldsen, quien las completó según el gusto neoclásico. Una restauración del siglo xx las ha restituído a su estado originario.

Dedicado a Atenea, el santuario de Egina mantenía un viejo culto a una diosa local, Afaya, con una estatua de madera conservada en la *cella* del templo dórico. La construcción se inicia hacia el 510, concluyéndose hacia el 480 a.C. El frontón oeste lo esculpió aún un maestro del arcaísmo; sobre la entrada principal, el frontón este, veinte años posterior, anuncia ya la nueva concepción clásica del siglo v. Su tema común es la guerra de Troya, sitiada por dos generaciones sucesivas, la de los héroes homéricos que lucharon contra Príamo y la de sus padres, que lo hicieron contra Laomedonte. Se contaba así la historia mítica de Ayante, el héroe de Egina que participó en la segunda expedición a Troya, y la de su padre, Telamón, que intervino en la primera junto a Heracles. Son certámenes entre héroes. Se exaltan sus hazañas, aún indecisas, no la victoria. Cuerpos desnudos y rostros visibles, la visera del casco levantada, son convenciones adecuadas a los héroes.

El frontón oeste (dibujo inferior) cuenta la expedición más reciente. Una Atenea rígida, invisible a los combatientes, preside la lucha. Trece figuras se agolpan en múltiples actitudes encarnando un tipo cada una: los duelos, los arqueros arrodillados (Paris y Teucro), los moribundos desmoronándose en las esquinas. Llenan un espacio, acentúan su propia acción, desbordan vida: sonríen, aun heridos.

En el frontón oriental (dibujo superior), sus once figuras se mueven y relacionan en un espacio más libre. Atenea interviene agitando la égida con serpientes. Sendos personajes acuden en ayuda de sus compañeros. Las flechas de los arqueros —uno es Heracles, con piel de león— cruzan todo el campo de batalla para herir a su oponente en la alejada esquina. La seriedad es conciencia del héroe que asume su destino. Se apunta aquí la responsabilidad moral, un hallazgo del siglo v, y la creciente intervención de los dioses en la acción de los hombres.

La adaptación al espacio narrativo culmina en los frontones del templo de Afaya en Egina, obra maestra del último arcaísmo [412, 413].

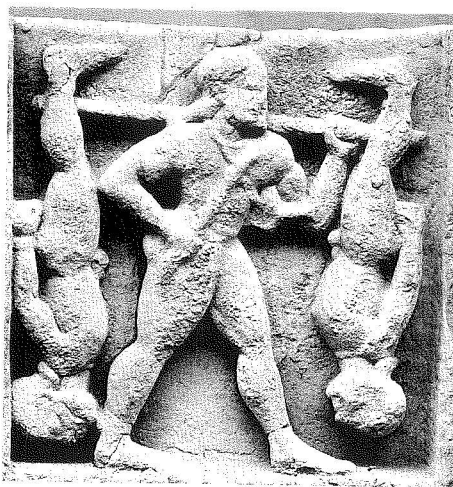
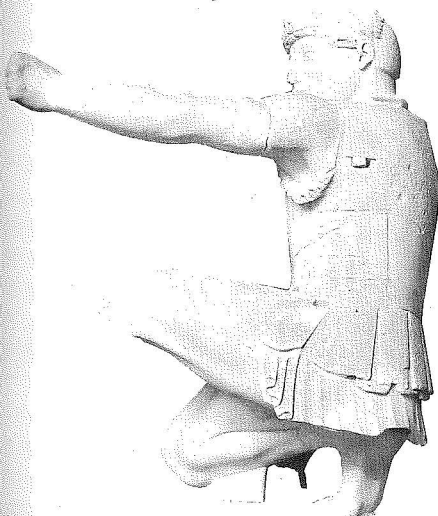
La sucesión de metopas en los edificios dóricos permite el ensayo de programas o

ciclos narrativos. Las metopas del pequeño Tesoro de Hera, en la desembocadura del Sele, próximo a Paestum, de hacia el 550 a.C., se relacionan con el mundo de la épica y con el mito de Heracles [414]. Son estas imágenes propaganda del gran héroe colo-

nial griego en Occidente. El humor es ingrediente de la narración arcaica: Heracles va a arrojar el jabalí de Erimanto, aún vivo, en la gran tinaja en la que se oculta el cobarde Euristeo que cómicamente trata de cerrar la tapadera. En otra metopa, Heracles lleva colgados a los burlones Cércopes como si fueran presa de caza. Este popular tema reaparece en una de las metopas de la fachada del inmenso templo C de Selinunte, de mediados del siglo VI a.C. El modelo es común; la leyenda, compartida.

Los peregrinos que ascendían en Delfos por la vía sagrada hacia el templo de Apolo se encaraban con la fachada oriental del suntuoso Tesoro de los Sifnios (h. 525 a.C.). Sobre el frontón veían el mito delfico por excelencia: la disputa de Apolo y de Heracles por el trípode que dictaba los oráculos. Al lado oeste, dos elegantes cariátides o muchachas con función de columnas anunciaban su pórtico jónico. Un riquísimo friso en mármol de Paros, el espacio más apto para la narración de mitos, circuye el Tesoro [415]. Un lenguaje refinado y preciso muestra las inmensas posibilidades narrativas del repertorio épico en el arcaísmo. Originariamente el fondo era azul y las figuras en vivos colores. En el friso oriental, distribuidos en dos grupos y sentados en nobles asientos, los dioses del Olimpo comentan con gestos vivaces las peripecias de un combate en

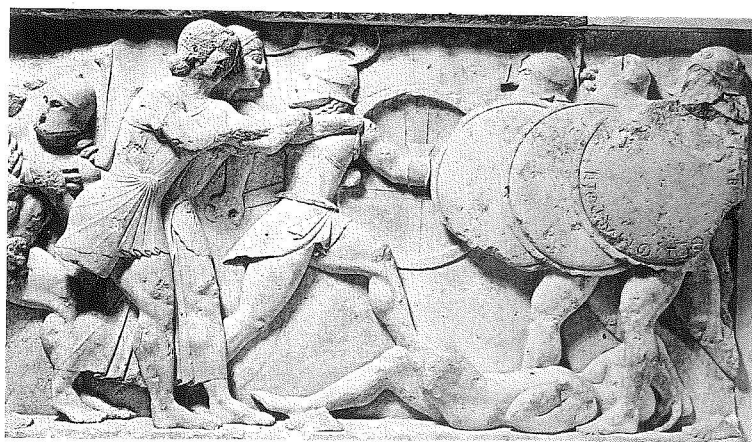
413. *Heracles arquero* (h. 480 a.C), del frontón este del Templo de Afaya en Egina. Múnich, Glyptoteca. El héroe griego viste coraza y fina túnica; cubre su cabeza con la piel de león. Todo su cuerpo se concentra en la lucha.



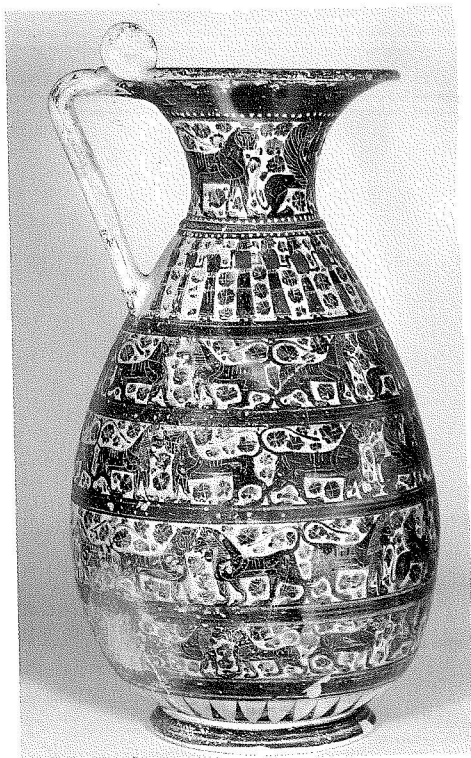
414. Metopa del Tesoro de Hera, junto a Paestum (h. 550 a.C.). Heracles lleva atados sobre sus hombros a los traviesos Cércopes, como presa de caza.

Troya: un motivo inspirado genéricamente en la *Iliada*. Los dioses protectores de los troyanos (Ares, Afrodita, Artemis, Apolo y Zeus) están a la izquierda; a la derecha, los partidarios de los griegos (Atenea, Hera y, tal vez, Deméter). En el centro, griegos y troyanos se enfrentan en torno al cadáver del héroe Sarpedón. Aguardan las cuadrigas a ambos lados de los contendientes. El friso norte, junto a la vía sagrada, refería el combate de los dioses contra los gigantes, según los relatos teogónicos. Sobre la riqueza de movimientos y planos superpuestos destaca el grandioso grupo del carro de Cibele con el león devorador de un gigante que trata en vano de esquivarle, rostros del guerrero y fiera frontales, subrayando la intensidad del momento. O el grupo de Apolo y Artemis arqueros, disparando sus flechas contra tres gigantes armados de escudos redondos, como hoplitas. De artista diferente serían los dos frisos restantes, fragmentarios. Contaba el occidental la llegada de las diosas en elegantes cuadrigas junto a Troya para someterse al Juicio de Paris.

415. La *Gigantomaquia*, detalle del friso norte del Tesoro de los Sifnios en Delfos (h. 525 a.C.). Museo de Delfos. Apolo y Artemis arqueros, el gigante Cántaros huyendo y otros tres gigantes representados como hoplitas o guerreros griegos.



416. Olpe corintia
(h. 600 a.C.). Museo
Arqueológico Nacional,
Madrid. Frisos de animales
y seres fabulosos, con rosetas
de relleno. Arriba, procesión
festiva de mujeres cogidas
de la mano.



La narración adquiere su esplendor máximo en el marco de estos santuarios panhelénicos como Delfos [cf. Plano I]. Arte y emulación se abren camino a lo largo de la vía sagrada que asciende serpenteante hacia la explanada con el monumental Templo de Apolo. Se acumulan grupos escultóricos y tesoros, que albergan las ofrendas de las más ricas ciudades griegas. Erigidos en agradecimiento y como diezmo del botín debido al dios, suelen conmemorar un suceso ilustre de su historia. En el cruce de caminos el viajero veía el Tesoro de los Atenienses, dórico ðe hacia el 490 a.C., con los trofeos conmemorativos del triunfo sobre los persas en Mara-

tón ante su muro sur. Compartían sus metopas las hazañas de Heracles y Teseo, el joven héroe con el que se identifica, tras la expulsión de los tiranos, la ciudad de Atenas. Venían luego otros tesoros como el de los cnidios, la elevada estela con la esfinge de los naxios, el pórtico de los atenienses y el trípode de los plateos, ya ante el templo de Apolo.

Decoración y narración en la cerámica del arcaísmo

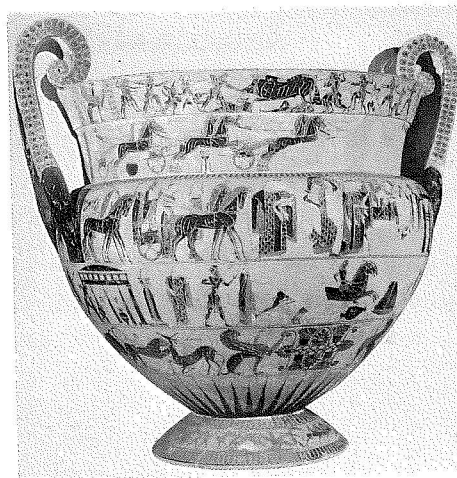
Durante los siglos VII y VI a.C. la cerámica conquista nuevos mercados que extienden la moda del lenguaje griego por el Mediterráneo. Diversos talleres locales, estimulados por la competencia, desarrollan una rica tradición cerámica que combina el aspecto decorativo del vaso con el creciente interés por la narración mítica. Se atiende a dos clientes principales: al que busca en las imágenes sus raíces míticas, y al aristócrata mediterráneo, que compra productos de lujo como perfumes o vino en envases seductores y atractivos. Formas e imágenes invitan al gozo del adorno y la bebida.

La línea curva ganará campo a las rectas del anterior periodo geométrico. Vegetales y animales invaden la decoración en este mundo receptivo. De Oriente, tal vez con los bordados, llegan flores de loto, palmetas y rosetas. Leones, panteras, ciervos, machos cabríos alternan con animales del reino fabuloso —esfinges, sirenas o grifos— dispuestos en filas o afrontados [416].

La monocromía del periodo geométrico deja paso a la policromía: púrpura y blanco enriquecen la apariencia atractiva de los vasos. La observación de la naturaleza invita a sustituir las siluetas por contornos de líneas que dejan reservadas las zonas más significativas de un ser vivo, como el rostro —donde se dibujará el ojo— o las garras de un animal amenazante. Esta técnica del contorno se populariza sobre todo en vasos de Grecia oriental, es decir, del mundo jonio.

Los talleres corintios introducen la técnica de las figuras negras, un recurso nuevo que señala, sobre la arcilla aún blanda y mediante incisiones, los detalles interiores de cuerpos o vestidos. Los talleres occidentales, y en especial los atenienses, la adoptan ensayada. La nueva técnica permite la superposición de varias figuras y, con ella, una mayor complejidad narrativa. Aquéllas se distinguen por el contorno grabado y, ocasionalmente,

417. Vaso François, firmado por Ergótime, ceramista, y Clitias, pintor (h. 570 a.C.). Museo Arqueológico de Florencia. Desde arriba: caza del jabalí del Calidón; funerales de Patroclo (carrera de carros); procesión de los dioses en la boda de Tetis y Peleo; muerte de Troilo; friso de animales. Sobre el pie: motivo homérico de la lucha entre los pigmeos y las grullas.



por los diversos colores, de uso convencional (el blanco, por ejemplo, para las carnaciones femeninas). Los hoplitas de la *Olpe Chigi*, citada más arriba, son ejemplo magnífico de las nuevas posibilidades narrativas.

Dos concepciones coexisten en los vasos de este periodo. Las figuras monumentales, pobladas de seres amenazantes, con un espíritu similar al de las tempranas esculturas, decoran con frecuencia grandes vasos funerarios. Los diminutos frascos corintios de perfumes —aribalos o alabastrones— o las copas áticas de mediados del siglo VI adoptan, en cambio, un estilo miniaturista. El estrecho labio de las copas, las bandas entre las asas o el medallón interior reciben una diminuta iconografía cuya minuciosidad recuerda las técnicas de un grabador de gemas.

Este procedimiento permite la narración de complejos temas míticos. La famosa y aristocrática *Crátera François* [417] de Ergótimo y Clitias (h. 570 a.C.) enlaza la historia de los dioses —las bodas de Tetis y Peleo— con el destino de los hombres: la guerra de Troya, la muerte de Troilo, las carreras de carros en los funerales de Patroclo, la muerte de Aquiles, el triunfo de Teseo sobre el Minotauro en Creta. La sucesión de los acontecimientos se engarza en un ciclo de causas y efectos. Se anuncia en el mito el germen de la narración histórica.

Al igual que escultores y arquitectos, algunos ceramistas del periodo arcaico firman sus obras. Sófilo, el primer artista ático de nombre conocido, trabaja en torno al 580 a.C. Medio siglo más tarde las figuras negras alcanzan su florecimiento con artistas como Exequias o Amasis. Obra maestra de este periodo es la *Copa de Exequias* en Munich: Dioniso navega en compañía de delfines sobre un mágico mar de vino [418]. Del cuerpo recostado del dios brota una inmensa rama de vid que inunda el vaso.

Pocos años después unos artistas innovadores introducen en Atenas una nueva técnica, las figuras rojas. El fondo se cubre de barniz negro, intensamente brillante, y se reservan las figuras, antes negras, en el color anaranjado de la arcilla. Los detalles interiores ya no se graban. Líneas negras en ligero relieve los dibujan. La sensación visual será distinta: las figuras ganan en corporeidad y poco a poco se desechan las viejas convenciones. Se irán abandonando los temas fabulosos y animalísticos. Interesa cada vez más la imagen del hombre. La gran crátera



de cáliz del pintor Eufonio, de hacia el 510 a.C., muestra la capacidad narrativa de estos artistas [419]. Dos hermanos alados, *Hypnos* y *Thánatos* (el Sueño y la Muerte), recogen piadosamente en presencia del dios Hermes y de dos guerreros el cadáver del príncipe licio Sarpedón, caído en el campo de Troya. Lo trasladarán a su tierra de origen donde recibirá sepultura. Como en la escultura de los templos, la narración épica ocupa el interés decorativo de la cerámica griega a medida que avanza el siglo VI.

418. *Copa de Exequias* (h. 530 a.C.). Antikensammlung, Múnich. Viaje maravilloso de Dioniso en el mar de vino. En torno al mástil crece una vid fecunda. Los delfines saltarines, contagiados por la presencia de Dioniso, auguran una travesía venturosa.



419. *Crátera de Eufonio* (h. 510 a.C.). Museo Metropolitano, Nueva York. *Hypnos* y *Thánatos*, el Sueño y la Muerte, recogen piadosamente el cadáver de Sarpedón, príncipe licio caído en Troya, en presencia del dios Hermes, conductor de las almas al reino del Hades.

4. EL MOMENTO CLÁSICO

El recuerdo de las Guerras Médicas

El triunfo de los griegos sobre los persas en la llanura de Maratón (490 a.C.) y la ulterior victoria de la armada capitaneada por los atenienses contra la flota de Jerjes en la bahía de Salamina (480 a.C.) constituyeron dos hitos memorables en la historia de la antigua Grecia. Se fortaleció la conciencia frente al bárbaro invasor y, con ella, la identidad histórica de la cultura griega. Se comprendió el alcance de la responsabilidad humana y la trascendencia de la intervención divina. Los dioses habían combatido del lado de Grecia. Prodigios y mito sagrado adquieren una nueva dimensión histórica. Entendidas como lucha de la libertad frente a la tiranía, de la moderación frente a la desmesura o *hybris* castigada por los dioses, las Guerras Médicas

afianzan los sistemas políticos de las ciudades combatientes, especialmente la democracia de Atenas, que se erige en guía y modelo de Grecia, en cabeza de una coalición de estados conocida como la Liga Delia.

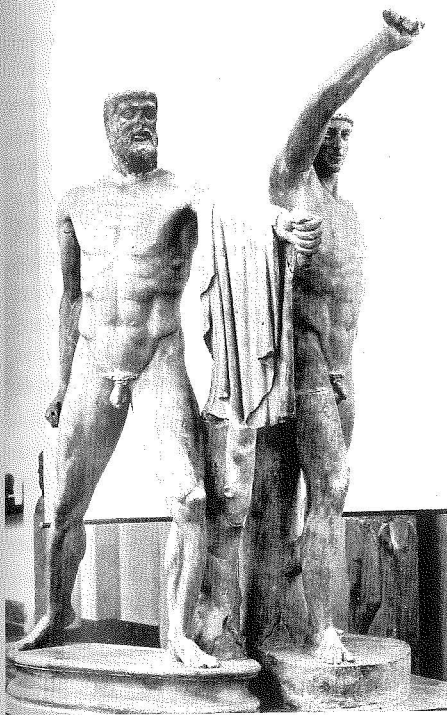
El arte del siglo V está marcado por el recuerdo de las Guerras Médicas. Los persas saquearon la Acrópolis de Atenas en el 480 a.C. Destrozan sus templos y esculturas, que quedan enterradas en suelo sagrado. En el campo de batalla de Platea (479 a.C.) los vencedores pudieron jurar no reconstruir los monumentos destruidos. Las ruinas serían testimonio y advertencia para una vigilancia permanente ante el persa.

Un nuevo sentido religioso y ciudadano surgirá ahora de la representación figurada. Las viejas fórmulas arcaicas, que destacaban el brillo y superficie exterior de las cosas, se irán abandonando en favor de la interioridad humana. Despuntan la conciencia y responsabilidad del hombre, que nos enseñará la tragedia. Son los años del llamado estilo severo, que antecede al primer clasicismo. El relieve de *Atenea pensativa* de la Acrópolis, apoyada calladamente en su lanza junto a una estela (460 a.C.), expresa esa búsqueda de la reflexión íntima característica de la nueva época [420]. El vestido no es tanto manifestación de riqueza como insinuación de interioridad. El cuerpo descarga el peso sobre una pierna. La figura, liberada, es capaz de movimiento potencial. Es dueña de sí misma. La responsabilidad conlleva una profunda seriedad.

En el Ágora de Atenas se sustituye el grupo arcaico de los *Tiranicidas*, destruido por los persas, por el nuevo de los escultores Critio y Nesiotes [421]. Esta escultura, dotada de sentido ciudadano y democrático, celebraba la hazaña de Harmodio y Aristogitón, joven y adulto atenienses unidos por la amistad. Durante la procesión de las Panateneas del 514 a.C. atentaron con-



420. *Atenea pensativa* (h. 460 a.C.). Museo de la Acrópolis, Atenas. Se discute el sentido del relieve; la estela pudo indicar el límite del santuario de Atenea o pudo ser una tumba.



421. *Harmodio y Aristogitón, "Los Tiranidas"*. Copia romana de un original en bronce de Critio y Nesiotes (h. 480 a.C.). Museo Nacional de Nápoles. Las dos figuras aparecen representadas en el momento en que atacan al tirano Hiparco durante la fiesta de las Panateneas. La cabeza de Aristogitón ha sido reconstruida.

tra los hijos de Pisístrato, tiranos de Atenas. No se representó a Hiparco, la víctima. El resultado quedaba implícito en la acción. El nuevo grupo en bronce, que conocemos por copias en mármol, combina los gestos solidarios del que ataca y del que protege en un movimiento simultáneo hacia adelante y hacia atrás. Concebida para ser vista de perfil, se rompe así con la visión de la estatua de frente y en reposo, mostrativa, del arcaísmo.

Dioses, héroes y atletas

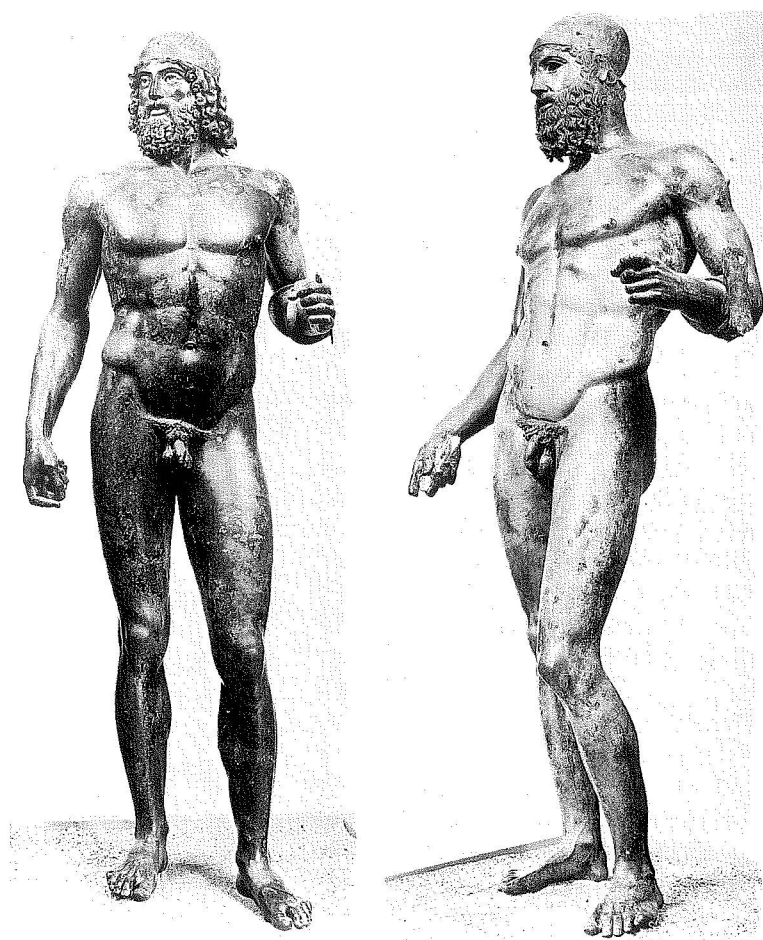
Frente al auge del mármol en el periodo arcaico, que sobresalió por el tratamiento primoroso de las superficies, el siglo V desarrolla las técnicas del bronce para la escultura exenta. Se aplica ahora a grandes esculturas el procedimiento llamado de la cera perdida: el bronce fundido sustituye a la cera derretida, previamente introducida en un núcleo o alma de arcilla. La figura se comprende en su conjunto, en su estructura, lo que permite la unidad de acción y movimiento.

Son numerosos los nombres de bronceístas de esta época que nos ha conservado la tradición antigua, como el de Onatas de Egina o Pitágoras de Regio. Pero son muy escasos los originales conservados del siglo V, que conocemos a través de numerosas copias en mármol de época romana, cuando se impone la moda del coleccionismo de obras de arte griegas. Al haberse fundido en la Edad Media la práctica totalidad de los bronce antiguos, de la mayoría de las obras de arte clásicas nos queda tan sólo una versión indirecta y mediatizada tanto por el gusto romano como por las mismas técnicas del trabajo del mármol. Pero algunos bronce originales han conseguido librarse de la fundición al hundirse los barcos que los transportaban hacia Italia o al quedar sepultados por una catástrofe en la Antigüedad.

El imponente dios hallado junto al Cabo Artemisio, hoy en el Museo Nacional de Atenas, representa seguramente a Poseidón con el brazo izquierdo extendido en gesto de dominio y el derecho en la actitud de arrojar su tridente contra un enemigo no representado, un gigante [422]. La escultura manifiesta la poderosa existencia divina. Dos vistas, anterior y posterior, despliegan y completan la actitud mostrativa del cuerpo en acción.

422. *Poseidón del Cabo Artemisio* (h. 460-450 a.C.). Bronce. Museo Nacional de Atenas. El dios blandía posiblemente el tridente, que le cruzaba por delante del rostro. Otros autores piensan que se trata de Zeus, en el gesto de lanzar el rayo.





423. Dioses o héroes en bronce, hallados en el mar junto a Riace Marina (h. 450 a.C.). Museo de Reggio. Procedían posiblemente de algún santuario griego. La representación del guerrero desnudo, de tamaño sobrehumano, es rasgo idealizador y heroico.

Su tamaño ligeramente superior al humano (unos dos metros) nos sitúa en la esfera mítica, sobrenatural, como en los dos bronce de guerreros hallados en Riace Marina, en el mar Jónico, junto a las costas del sur de Italia [423]. Es el cuerpo desnudo expresión adecuada a dioses, héroes y atletas. Los cascos, elevados sobre el cráneo, dejan al descubierto rostros serios, llenos de ese *ethos* o carácter solemne de la presencia divina. Robadas de algún santuario griego, estas esculturas se trasladarían a Roma posiblemente como pareja para decorar algún conjunto arquitectónico, aunque en su origen fueron independientes.

Hay un lenguaje diferente para la mujer. Al desnudo masculino se contraponen diosas protegidas bajo la severidad del peplo (la llamada *Hestia Giustiniani*) o en la combinación más juvenil de túnica de finos pliegues y pesado manto, vestimentas que guardan un pudor ambiguo en la copia romana llamada *Estatua de Amelung*, el estudioso que la reconstruyó [424]. Tal vez se trata aquí de Europa, novia temerosa de

Zeus; o de Afrodita, recatada pero insinuándose con el brazo izquierdo extendido, como las *korai*.

Recuperado de los escombros junto al templo de Apolo, el *Auriga de Delfos*, dedicado por Polízalo, tirano de Gela, es una obra maestra de este periodo preclásico [425]. Guía serenamente la cuadriga tras la carrera en el solemne momento del triunfo en los juegos píticos (h. 474 a.C.). Su actitud contenida y su rostro, vuelto levemente hacia un lado, indican la *areté*, la virtud propia del vencedor atlético. Un segundo auriga, ahora de mármol, hallado en la isleta púnica de Mozia, Sicilia, refleja el auge de este culto al vencedor en los juegos panhelénicos. Pudo ser parte del botín cartaginés en Selinunte, donde se halló la cola de

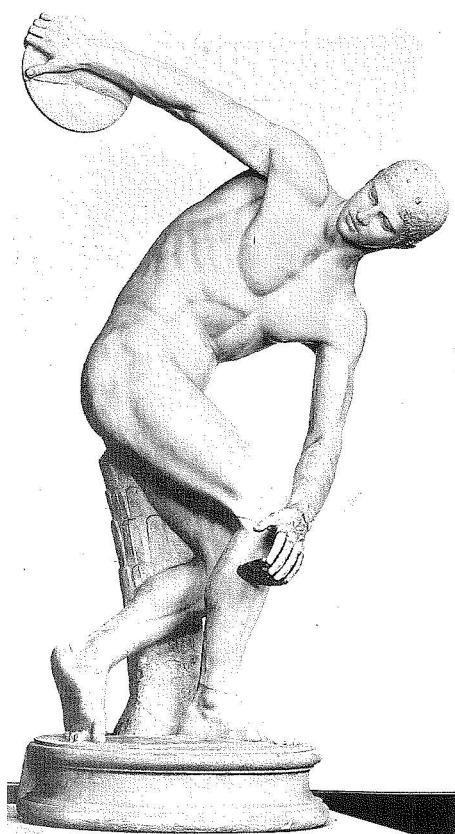
424. Figura de mujer llamada *Aspasia* o *Estatua de Amelung*. Copia romana de un original griego, procedente de Bayas (h. 460-450 a.C.). Museo Nacional de Nápoles. Puede tratarse de una imagen de Europa, ocultándose vergonzosa ante el amor insinuante de Zeus, o quizá sea la Afrodita pudorosa del escultor Cálamis.



un caballo perteneciente tal vez al grupo de la cuadriga. Frente al *ethos* o seriedad y concentración reservada del bronce delfico, el efebo de Mozia proclama con sensualidad y abierto orgullo la victoria.

La escultura del varón exalta a dioses y atletas. Mirón de Eleuteris y su hijo esculpieron multitud de estatuas de atletas vencedores. Referencias de autores antiguos permitieron reconocer las copias de una de las más famosas esculturas de la Antigüedad, el *Discóbolo* [426]. La comprensión de esta figura en acción exige una visión delantera, frontal, y otra posterior. Circunscrito en un arco ideal, el cuerpo se concentra, tras coger impulso, en el instante anterior al lanzamiento del disco. La escultura fija un tiempo sintético. Pasado y devenir inminente confluyen en un punto simétrico, creando una secuencia temporal o

425. *Auriga de Delfos* (h. 474 a.C.). Bronce. Museo de Delfos. Representado en la aclamación de su triunfo tras vencer en la carrera de carros.

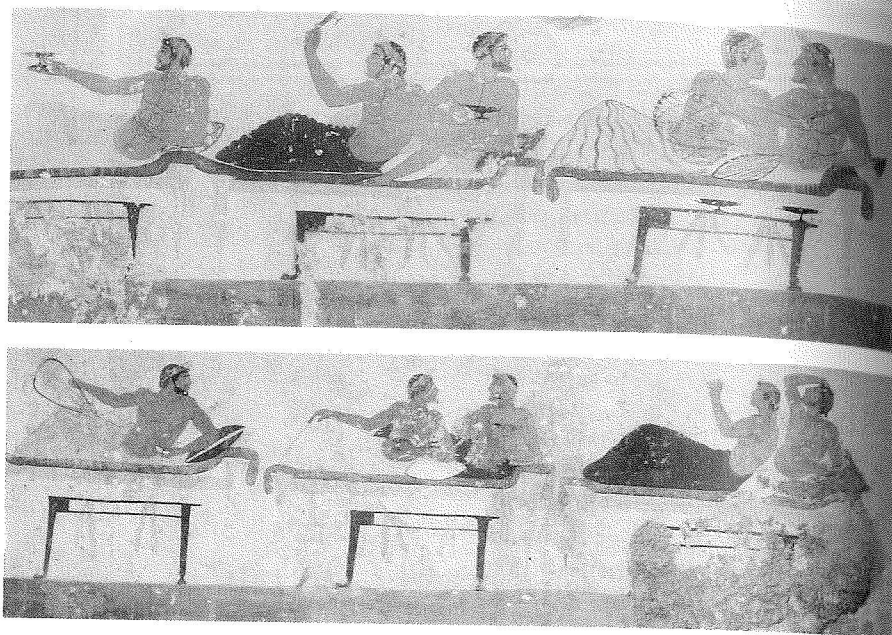


426. *El Discóbolo*. Copia romana en mármol de un original en bronce del escultor Mirón (h. 450 a.C.). Museo Nacional, Roma. Se sintetizan el movimiento y el tiempo en un momento ideal de la acción concentrada del atleta, el instante previo al lanzamiento.

“ritmo” del que fue maestro Mirón. Recoge el *Discóbolo* toda una tradición del estilo severo en torno al cuerpo bello del atleta y a su delineada musculatura. Se apunta aquí ya el clasicismo y la plenitud de los atletas de Policleto.

Es posible seguir este interés anatómico en la coetánea cerámica ática, poblada de efebos que se ejercitan en la palestra y la música y que participan de la alegría y tumulto del simposio o bebida en común. Vemos a jóvenes que, por primera vez, visiten sus armas, imágenes que ensalzan la virtud ciudadana. Así, tantas obras de este periodo, de los Pintores de Cleofrades, de Berlín o de Brigo, maestros de la línea precisa de las figuras rojas, inventadas años atrás en el arcaísmo pero ahora dotadas de finos matices. Mito y vida en la ciudad compaginan sus imágenes con el creciente interés hacia la expresión del interior humano.

A través de su reflejo en la cerámica podemos conjeturar las innovaciones de la coetánea pintura mural, de la que sólo nos restan menciones de autores antiguos. Polignoto de Tasos fue pionero en la expresión de las emociones, en la muda alusión

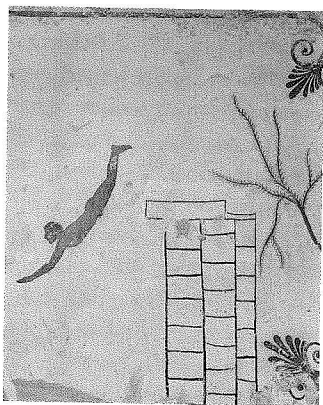


427. **Tumba del Zambullidor**
(h. 470 a.C.). Museo de Paestum.

Cista de dos metros de largo por uno de ancho hallada en 1968 no lejos de la antigua Posidonia (Paestum), en la Magna Grecia, junto a la vía que unía la ciudad griega a su puerto; el espacio de la muerte es también signo del territorio. Un lécito ático de perfumes y una lira formaban su ajuar. El instrumento real corresponde con el figurado en la pintura; las losas de travertino de la cista (las cuatro paredes laterales y la gran losa que la cubría) iban pintadas en su interior.

Las paredes narran una escena de simposio, la introducción a la bebida común aristocrática gobernada por la amistad, el juego, la música, las amables bromas. Un joven desnudo se introduce en la sala, precedido de una flautista. Sobre los lechos, los banqueteadores: toca uno la lira, otro la flauta, dos conversan, otro juega al cótabo girando sobre el asa la copa llena de vino para arrojarla luego a una meta; una pareja se acaricia con ternura homosexual. Se canta. Ante los lechos, las mesitas auxiliares, con copas y coronas.

En la tapadera un joven desnudo salta desde un trampolín o podio de sillares para zambullirse en el mar, indicado con ondulaciones. Dos arbolillos ambientan el escueto espacio del enigmático cuadro.



Son imágenes para el difunto, y su sentido es alegórico. La zambullida es tránsito al allende. Safo saltó al mar desde el promontorio de Leúcade por amor. Posiblemente el joven se arroja desde la columna de Hércules, límite occidental de lo conocido, hacia el Océano, en un descenso a lo desconocido, a la muerte. El simposio al que accede es imagen bienaventurada del más allá, pervivencia sensible de la vida aristocrática y sus goces. Allí pasan los justos todo el tiempo "coronados y ebrios, convencidos de que no hay mejor pago de la virtud que una ebriedad eterna" (Platón, *República*, II).

Los simposiastas representan tipos genéricos, conocidos de la cerámica: el enamorado, el jugador, el cantante, el curioso.... Los detalles (gestos de bocas, juego de miradas, caricias...) buscan la expresividad, el *ethos*, y nos acercan a la contemporánea pintura de Polignoto.

de las miradas. En cuadros como la *Iliupersis* o destrucción de Troya y la *Nekyia* o asamblea de los héroes en ultratumba, ambas en la Lesque o sala de reunión de los Cnidios en Delfos, rompió la ley de la

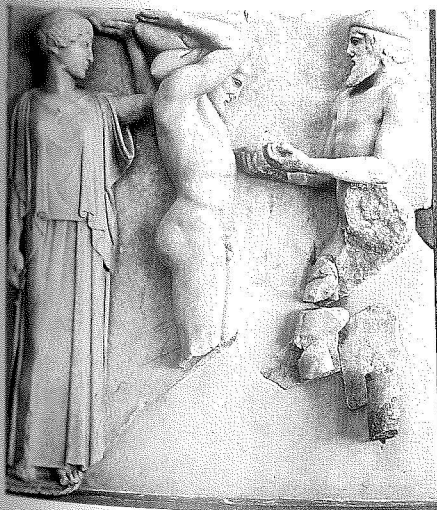
isocefalia representando a las figuras en diversos niveles del terreno y en complicados escorzos y perspectivas. La cratera de cáliz del Pintor de los Nióbides (h. 460 a.C.) refleja las nuevas preocupaciones

pietóricas del momento [429]. La reunión de héroes y dioses, como Atenea apoyada en su lanza y un solemne Heracles, en callada espera, unen seguramente presente y pasado en una superación de la dimensión temporal: la presencia divina se sentía viva en la historia griega tras las Guerras Médicas.

Las esculturas del Templo de Zeus en Olimpia

Al contrario que la Acrópolis de Atenas, el Santuario de Olimpia, lugar de encuentro sagrado de los griegos, no sufrió la devastación del ejército persa. En honor de Zeus se erigió el más grandioso de los templos dóricos de entonces, que no se verá completado hasta el 457 a.C. [430]. De planta y proporciones habituales (seis columnas en las fachadas menores por trece en las laterales), el interior de la cámara o *cella*, rodeada de doble columnata, contenía una de las más famosas estatuas de la Antigüedad, el Zeus crisoelefantino (en oro y marfil) de Fidias, cuyo taller se ha hallado en las excavaciones junto al templo. La descripción de autores antiguos como Estrabón o Pausanias permite reconstruir una inmensa figura entronizada, coronada de laurel, con cetro rematado en águila en su mano izquierda y una Victoria alada en la derecha.

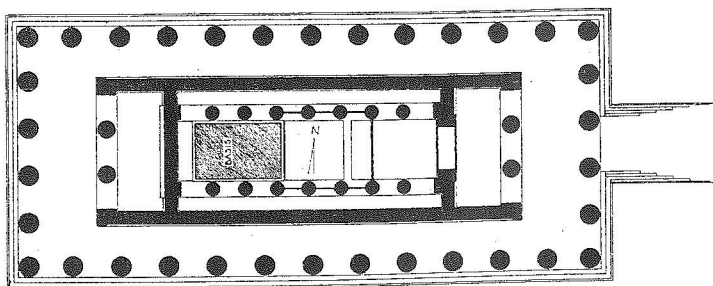
428. Metopa del Templo de Zeus en Olimpia (2º cuarto del s. v). La diosa Atenea protege a Heracles, que sostiene la bóveda celeste, mientras el titán Atlas regresa, con las manzanas en sus manos, del jardín de las Hespérides.

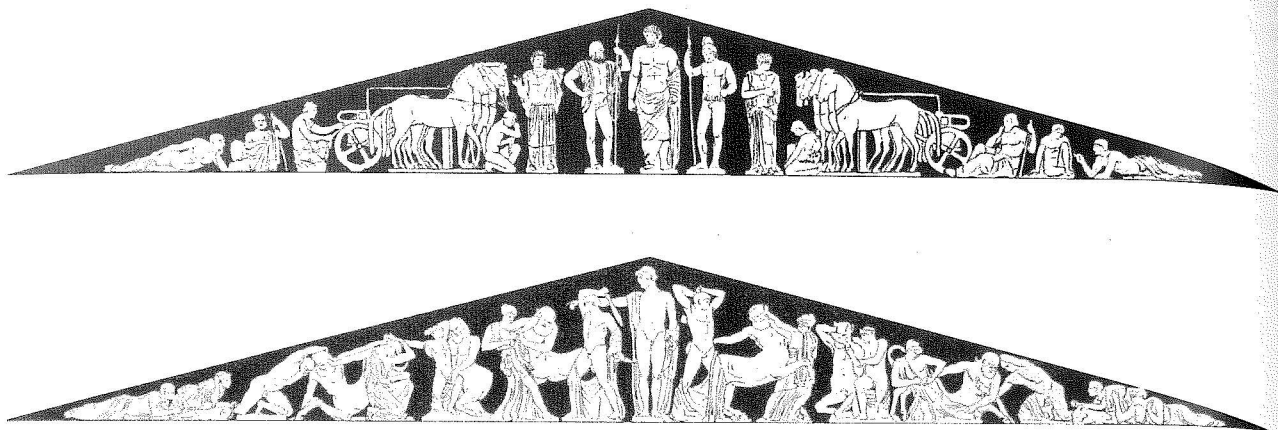


La rica decoración escultórica del templo hubo de exigir una compleja organización artística y artesanal. Las metopas de su friso exterior son lisas. Pero las fachadas oriental y occidental de la *cella* se adornaron cada una con seis metopas dedicadas a Heracles, el héroe griego por excelencia. Surge el ciclo canónico de los doce trabajos o *dodekathlon*, que implica una secuencia narrativa, un programa iconográfico, una ordenación del espacio mítico que visitó el héroe civilizador. Una de las hazañas, la conquista de las manzanas de las Hespérides, se situaba en el lejano Occidente [428]. Allí, el titán Atlas sostenía sobre sus hombros la bóveda del cielo. El avisado héroe consigue mediante un ardid que aquél le traiga las manzanas de oro mientras le sustituye, con un cojín sobre sus hombros, en su perpetua condena. Con la natural facilidad de los dioses, Atenea ayuda a su protegido a sostener el cielo. Atlas regresa con los frutos en sus manos y está a punto de sufrir el último engaño. Volverá a sostener la bóveda tras entregarle al héroe las manzanas inmortales. La verticalidad de las figuras subraya aquí su función sustentadora. Los personajes expre-

429. Desarrollo de la *Crátera del Pintor de los Nióbides*, según E. Pfuhl (h. 460 a.C.). Museo del Louvre, París. Situado sobre los diferentes niveles de un terreno montañoso, un grupo de héroes aguarda en tensión serena, ante la mirada protectora de la diosa Atenea.

430. Planta del Templo de Zeus en Olimpia (470-456 a.C.). En su interior se encontraba la inmensa estatua sedente, en oro y marfil, del dios Zeus, obra perdida de Fidias.





431. Frontones del Templo de Zeus en Olimpia. Frontón oriental (*arriba*): A, Río Alfeo; B, adivino; C-D, cuadriga de Enómao; E, Esterope, esposa de Enómao; F, Enómao; G, Zeus; H, Pélope; I, Hipodamia; J-K, cuadriga de Pélope; L, adivino; M, joven; N, Río Cladeo. Frontón occidental (*abajo*): lucha de lapitas y centauros en presencia de Apolo (L); K, Pirítoo; M, Teseo; A, B, M, N, mujeres lapitas. Según Fuchs.

san la profunda seriedad del momento, el carácter interior, el *ethos*.

Ambos frontones, presididos por los dioses, completan el programa político y religioso del templo [431]. Dos concepciones diferentes se contraponen. La tensa quietud de la espera, llena de premoniciones, del frontón oriental contrasta con la acción desbordada del occidental. El viajero se encontraba primero con un monumental Zeus vigilando un inminente certamen de cuadrigas cuyo premio era la mano de Hipodamía, hija de Enómao, rey de la vecina Pisa. Todos aguardan. Enómao y el joven Pélope están junto al dios, para ellos invisible. A ambos lados se disponen la esposa e hija de Enómao, las cuadrigas preparadas con diversos personajes en cuclillas o sentados y, finalmente —alusión al paisaje de Olimpia— los dos ríos, el Alfeo y el Cladeo, tumbados en las esquinas, testigos de la acción. Un anciano adivino sentado, el único que ve al dios, anticipa el desastroso final de Enómao, cuyo carro desbocado le guiará a la muerte. Pélope, vencedor, obtendrá a Hipodamía. En su honor se celebrarán los juegos. La imagen es modelo del presente, anticipación mítica del certamen religioso y político panhelénico.

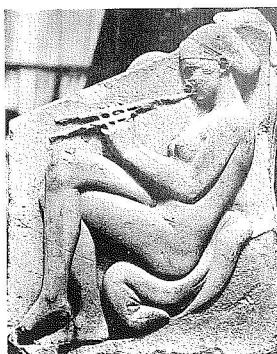
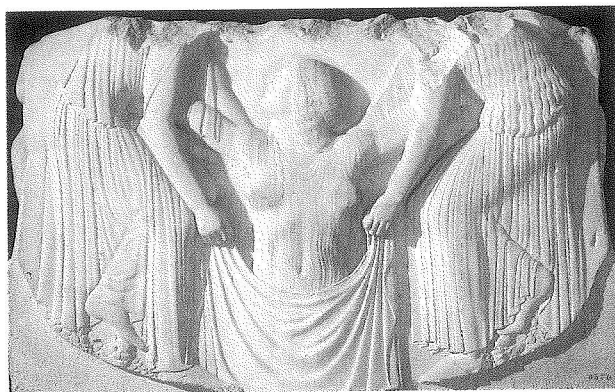
El frontón occidental narra la disputa entre los lapitas y los centauros, invitados a la fiesta de bodas de Pirítoo. El mal uso del vino les hizo desear las mujeres de sus anfitriones. La viveza de la acción contrasta con la seriedad de los rostros de los contendientes [432]. Las esculturas son modelo colectivo, historia mítica del comportamiento humano, pasión y contención interior compaginadas. Nos asoman al primer momento clásico.

Proporción y ritmo: Policleto

Policleto de Argos es el representante más eximio de la tradición escultórica peloponesia que lleva al clasicismo. Se sitúa su florecimiento hacia el tercer cuarto del siglo v a.C. Quiso reproducir en sus esculturas un modelo de realidad sin imperfecciones. Como el filósofo Pitágoras, que veía en el universo una armonía de números,

432. Detalle del frontón occidental del Templo de Zeus en Olimpia (2º cuarto del s. v a.C.). Museo de Olimpia. La mano de un centauro agarra del cabello a una mujer lapita semiarrodillada.





433. Trono Ludovisi (med. s. v.).
Museo Nacional de las Termas, Roma.

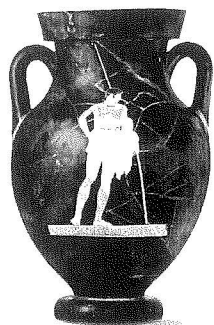
Tríptico en un solo bloque de mármol de las islas griegas, el llamado “Trono Ludovisi” fue hallado en 1887 en Roma, en los antiguos jardines del historiador Salustio, junto al Pincio. La parte superior, rota, remataría en forma de frontón. Pudo coronar un altar. Los ángulos inferiores se decorarían con placas en relieve con volutas y ornamentos florales. Acogen la escena, que surge espontáneamente como el cáliz de una flor. Se representa un *ánodos*, el surgimiento de una diosa, probablemente el nacimiento de Afrodita de la espuma del mar que cantó el Sexto Himno homérico.

La diosa brota sin esfuerzo, acogida por dos siervas que se inclinan para atenderla en una composición simétrica que refleja en superficie los delicados movimientos. La cubren con un paño, pues surge húmeda del mar, con sus largos cabellos sueltos y la finísima túnica sin ceñir, pegada al cuerpo frontal. La sierva de la izquierda viste peplo, su compañera fina túnica que fluye ondulante; ambas apoyan sus pies ligeros sobre los guijarros de la playa. En su nacimiento la diosa eleva hacia la luz el rostro de perfil. Sus labios, levemente entreabiertos, aspiran el primer aliento.

Las escenas de los lados, más pequeñas, completan el ritual. A la izquierda, una flautista desnuda, recostada sobre un cojín y con las piernas cruzadas, toca el doble *aulós*, música para la celebración. Es una hetera o hierodula, sirviente de la diosa de la prostitución. La mujer de la derecha, también sentada, queda envuelta en cambio bajo el recato de la túnica y el manto. Sostiene una cajita con aromas que deposita en un alto incensario. Música y perfume convienen a la diosa del amor, diosa que comparte por igual la prostitución y el pudor de la recién casada o sacerdotisa que con temor y recogimiento le ofrenda. La sensibilidad aún arcaica en la simetría y gestos sensuales se envuelve con la solemnidad callada de lo clásico. Pudo provenir el trono de algún santuario a la Afrodita Urania como Locri, en el sur de Italia, o Erice, en la elevada cumbre junto al mar occidental de Sicilia, y ser obra de un artista jonio de la Magna Grecia.

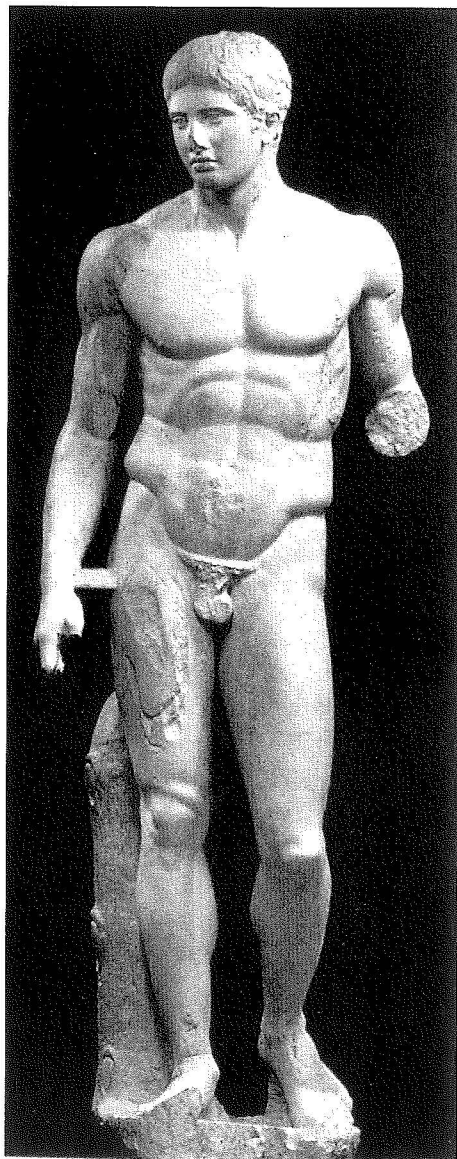
Policleto creyó en una realidad superior basada en proporciones matemáticas. Escribió un tratado o *Canon* sobre las relaciones numéricas y la simetría o relación entre

las partes del cuerpo humano, sus proporciones ideales. Y encarnó su teoría en una escultura de bronce, el *Doríforo* o *Canon*, que conocemos por numerosas copias roma-



434. Ánfora del Pintor de Aquiles (h. 450 a.C.). Museos Vaticanos, Roma. Aquiles se apoya en su lanza, en el esquema policlético del *Doríforo*. El motivo de este vaso da nombre al pintor.

nas en mármol [435]. Es un joven desnudo que lleva la pesada lanza heroica —*dory*— en su mano izquierda, doblado el brazo por el codo, mientras el brazo derecho cae relajado junto al cuerpo. Su pierna derecha, plenamente apoyada, sostiene el peso, pero la izquierda inicia un movimiento potencial, entendido como tensión inmediata y posibilidad inminente, tiempo cristalizado en un cuerpo aún quieto: vieja fórmula, ya iniciada en el *Efebo de Critio*. La medida y ponderación de fuerzas diversas conlleva una precisa articulación del cuerpo atlético. Tal vez las copias romanas refuercen las líneas de la cadera en ligero balance. El rostro, sereno, gira hacia nuestra izquierda. Se ha propuesto que este cuerpo desnudo no es sólo una abstracción, un canon, sino que



435. El *Doríforo* o "portador de lanza". Copia romana en mármol de un original de Policleto (mediados del s. V a.C.). Museo de Minneápolis. El apéndice de sujeción y el árbol de apoyo son añadidos necesarios en el mármol. La imagen del atleta pudo representar a un héroe como Aquiles.



436. Busto ideal de Pericles, tras su muerte en 429 a.C. Copia en mármol. Museo Británico, Londres. El original era, posiblemente, una imagen en bronce de un guerrero desnudo.

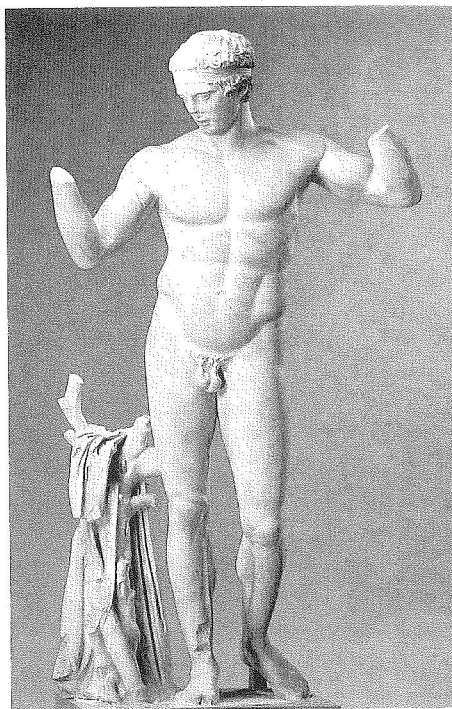
encarna un ideal de héroe aristocrático a quien corresponde una armonía superior: tal vez Aquiles, cuya figura en *contrapposto* y movimiento potencial, con los labios entreabiertos exhalando serenidad y nobleza, representó también un gran pintor de vasos clásico, el llamado precisamente por esta imagen Pintor de Aquiles [434].

En el *Diadúmeno* [437], el joven que anuda sus cintas de atleta con ambos brazos extendidos, Policleto acentuó su preocupación por el cuerpo de belleza perfecta recurriendo a la mayor riqueza de movimientos y equilibrio de una figura en aspa.

Se discute cuál de las *Amazonas heridas* [439], que conocemos por copias romanas, proporcionó a Policleto el primer premio de un certamen entre artistas —entre ellos Crésilas y el mismo Fidias— que la leyenda sitúa en Éfeso. El mítico cinturón de oro ciñe sus cortas túnicas bajo el seno liberado. La concepción masculina del varón policlético se vierte al semidesnudo femenino: son heroínas vírgenes que asumen la función viril de las armas. Sólo posteriormente, tras sucesivos ensayos, se llegará a comprender el cuerpo de la mujer.

La Atenas de Pericles

Con la paz de Calias (449 a.C.) despunta la superación de la pesadilla persa presente desde el viejo juramento de Platea. Pericles, elegido estratega, había trasladado ya a la capital del Ática el tesoro de la Liga Delia (454 a.C.). El imperialismo político se refuerza con el control económico. Ahora más que nunca la lechuza y la rama de olivo viajan como símbolo de la expansión comercial ateniense. Sobre el reverso de sus populares dracmas el prestigio de la plata de las minas de Laurion difunde por todo el Mediterráneo la imagen de Atenas [438]. En la propaganda de la ciudad, Pericles supo aunar una intensa campaña política y cultural. Apoyándose en su prestigio personal y en la asamblea popular por él fomentada, la *ekklesia*, propuso que los inmensos tributos destinados a la protección militar de los confederados se dedicaran ahora al embellecimiento monumental de la ciudad. Atenas será modelo, escuela de Grecia. Un busto de Crésilas representa con rasgos ideales a Pericles como estratega [436], con el casco corintio levantado, mostrando "al más noble de los hombres de la manera más noble", en palabras de Plinio. La belleza de los rasgos externos deja traslucir plenitud



437. El *Diadumeneos* o atleta ciñéndose las cintas. Copia romana en mármol de un original de Policleto (h. 450 a.C.). Museo Nacional de Atenas. El árbol fue añadido en la copia como sujeción.

interior. Es el clasicismo. Serenidad y emoción contenidas trascienden a las figuras, calladas y recogidas en sí mismas en las despedidas de los relieves funerarios o en los vasos cerámicos de este momento.

Fidias trabajará en estrecha colaboración con Pericles. Elaborarán ambos un

438. Tetradracma acuñada en Atenas (h. 440 a.C.). Plata. Museo Británico, Londres. Lechuza (*glauco*) y olivo son símbolos del poder económico y político-religioso de la ciudad de Pericles.



439. Grupo de las Amazonas (450-430 a.C.). Copias romanas, izquierda: tipo Mattei, apoyada en una lanza, atribuida a Fidias (Villa Adriana, Tivoli); centro: tipo Sciarra, atribuida a Policleto (Berlín); derecha: tipo Sosicles, también con el *contrapposto* policlético (Museo Capitolino, Roma).



440. El Partenón, sobre la Acrópolis de Atenas. Vista desde el ángulo noroeste. Construido entre 448 y 432 a.C. por iniciativa de Pericles.

ambicioso programa para reconstruir la Acrópolis [cf. Plano II]. Poco antes de mediados del siglo V a.C. y sobre el centro mismo de la Acrópolis, Fidias había erigido una colosal estatua de bronce de Atenea ante las ruinas de un templo arcaico, un testimonio tal vez del juramento de Platea. La diosa —Prómaco, en actitud de lucha— sostenía un escudo y una lanza cuya punta centelleante veían de lejos brillar los marinos al acer-

carse al puerto. La inmensa imagen expresaba la protección divina de Atenas.

Años después se iniciaría el más famoso de los templos antiguos, el Partenón, “habitación de vírgenes” (448-438 a.C.) [440]. Fueron sus arquitectos Ictino y Calícrates. No era propiamente un templo de culto —no tenía altar— sino un monumento exaltador de Atenas, ofrenda o exvoto ante los dioses, acumulación de riquezas al tiempo que



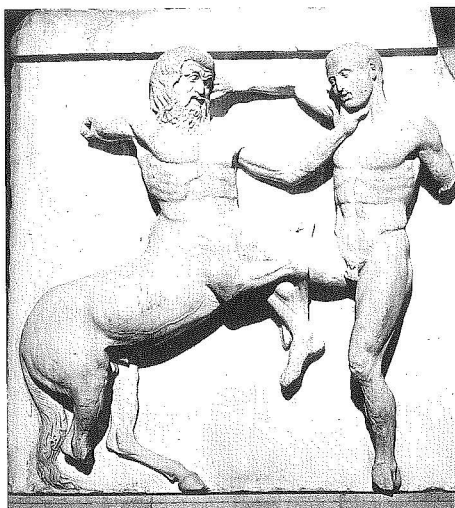
441. Frontón oriental del Partenón (h. 440-432 a.C.). Museo Británico, Londres. Dioniso recostado mira el ascenso de los caballos de Helios, cuyo surgimiento anuncia el día singular del nacimiento de Atenea.

lección ante los demás. La nave central o *cella* acogía la imagen crisoelefantina de la *Atenea Parthenos* de Fidias, síntesis de la serenidad y poder de la diosa que ofrece en su mano la Victoria. Apenas la imaginamos hoy por las descripciones y copias posteriores, vaciadas de su primer colorido y sentido plástico.

Las proporciones del templo eran singulares: ocho columnas dóricas en las fachadas principales por diecisiete en las laterales (frente al 6 x 13 canónico). Una doble columna en el interior de la *cella* enmarcaba en proporción adecuada a la estatua. Se manipulaban así los efectos del espacio interior —acoger a la diosa— y exterior —magnificar la impresión, asombrar la mirada—. De ahí las llamadas “correcciones” ópticas. Las grandes líneas horizontales se curvan en leve convexidad hacia el interior del edificio, las columnas de los ángulos se inclinan hacia el centro, los tambores centrales de éstas se engruesan en el llamado éntasis: cada pieza se trabaja por separado. La medida de todas las cosas —el hombre— entra en el juego de la percepción y del asombro.

La decoración escultórica, coordinada por Fidias, forma parte del programa político y religioso de Pericles. Templo y estatua divina se combinan. Las metopas, con figuras de vivos colores y en altorrelieve, casi en bulto redondo, aludían a la historia de Grecia desde los modelos del mito. Las cuatro leyendas se distribuían en sus cuatro lados: gigantomaquia, u originarias luchas de los dioses y gigantes, narradas en las teogonías; centauromaquia, en la que intervino Teseo como héroe de Atenas contra los centauros [442]; amazonomaquia, o lucha con las amazonas, que la reciente historia política había trasladado al Ática como parábola de la invasión persa, e Iliupersis, o destrucción de Troya.

El friso sobre el muro exterior de la *cella*, una novedad del Partenón, nos acerca este templo dórico al gusto jónico de los relieves esculpidos. Narra la procesión religiosa en honor de Atenea que ascendía a la Acrópolis con ocasión de las fiestas Panateneas [443]. Se ofrecía entonces el peplo o vestido sagrado a la vieja estatua de culto de la diosa, guardada en el viejo templo. Jinetes y carros se preparan para la fiesta y avanzan hacia la Acrópolis. Sacerdotes y oficiantes llevan los instrumentos y animales del sacrificio. Los héroes de las tribus del



442. Metopa sur del Partenón. Centauromaquia (h. 440 a.C.). Museo Británico, Londres. El rostro sereno del lapita contrasta con el grotesco y dolorido del centauro, de largos cabellos y barba, representado como bárbaro.

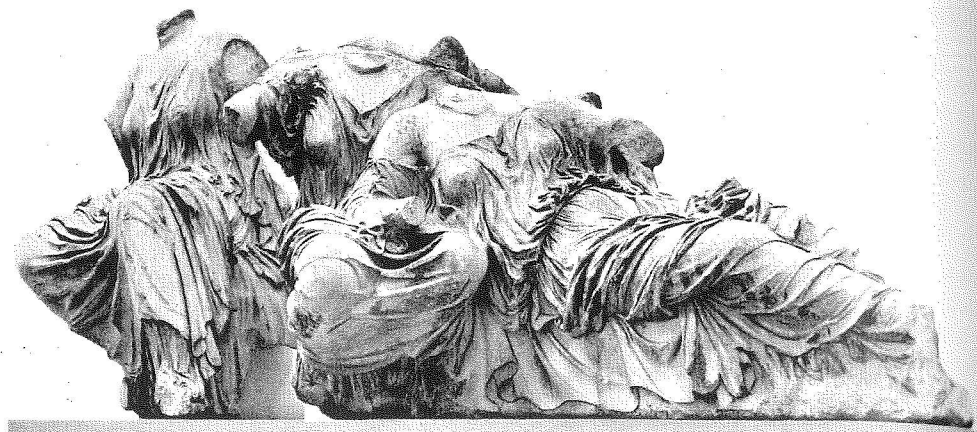
Ática y los dioses olímpicos están presentes, aquéllos conversando de pie, éstos felizmente sentados. Gestos y palabras narran la acción y transportan la imagen a la idealidad de un tiempo y espacio sagrados. No se cuenta una fiesta cotidiana sino la heroica. Tal vez los jóvenes jinetes que cabalgan ante los dioses fueran los mismos héroes de Maratón, recuerdo y modelo de la historia.

Los frontones, esculpidos tras la consagración del templo, nos transportan a la más lejana historia mítica del Ática. El oriental cuenta el milagroso nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus. Los dioses, de pie, recostados o sentados se transmiten con asombro la noticia. En los confines del mundo —ángulo izquierdo— el Sol se levanta y sus corceles sagrados anuncian la luz del singular día a un indolente Dioniso [441]. En el ángulo derecho, Selene, la Luna, se sumerge con su carro en las aguas del

443. Friso occidental del Partenón (h. 440 a.C.). Museo de la Acrópolis, Atenas. Procesión de jinetes participantes en la fiesta de las Grandes Panateneas.



444. Frontón oriental del Partenón (h. 440-432 a.C.) Museo Británico, Londres. Las diosas Leto, Artemis (o Dione) y Afrodita, recostada sensualmente en el regazo de su compañera, dirigen su mirada hacia el carro de Selene.



Océano, junto al lecho donde reposa la sensual Afrodita sobre el regazo de Artemis. Les conviene la noche [444].

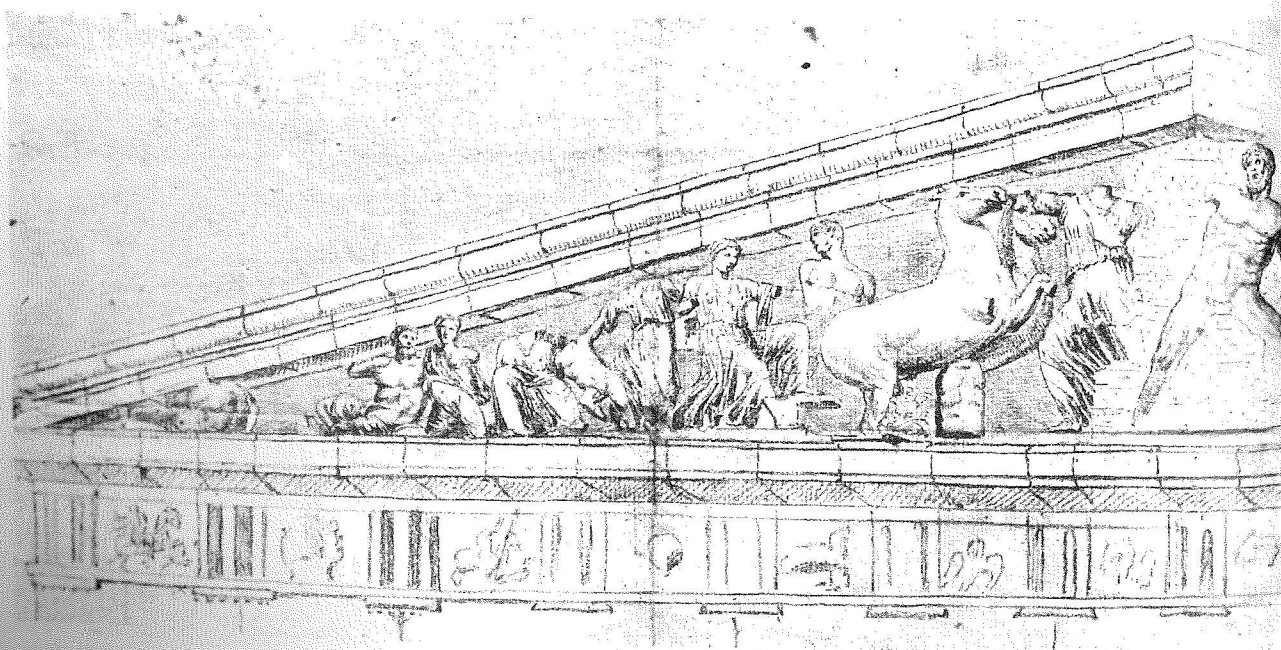
El frontón occidental narra la pugna divina entre Atenea y Poseidón por el dominio del Ática [445]. Los dioses clásicos fundan lugares sacros y conceden a los hombres los bienes de la cultura y de la vida. Atenea plantó el olivo y Poseidón hirió con su tridente la roca de la Acrópolis, que alumbró agua salada. Triunfó Atenea. Dioses, héroes y divinidades fluviales del lugar asisten con expectación inusitada al certamen mítico de la fundación del Ática.

Las esculturas del Partenón sufrieron múltiples avatares. Primero como iglesia cristiana, luego como mezquita y polvorín turco que una bomba veneciana hizo sal-

tar por los aires en 1687. A comienzos del siglo XIX lord Elgin lo saqueó trasladando numerosas esculturas a Londres. La contaminación de Atenas ha seguido destruyendo el templo.

Pericles completó su programa en la Acrópolis con los Propileos, entrada monumental con portada dórica e interior jónico que introducía al visitante ante la teatralidad de los templos. Antes de entrar en el pórtico, una empinada escalera a la derecha conducía al recinto de *Atenea Nike*, sobre un viejo bastión micénico, lugar de ancestrales cultos protectores [448]. En este reducido espacio se encargó a Calícrates la construcción de un templo jónico de una sola nave y anfipróstilo, es decir con columnas —cuatro— en las fachadas principal y

445. Frontón occidental del Partenón, con la disputa entre los dioses Poseidón y Atenea. Dibujo del viajero J. Carrey (1674) antes de la explosión del Partenón.





446. *Nike desatándose la sandalia* (h. 420-415 a.C.). Lastra en mármol de la balastrada del recinto de Atenea Nike. Museo de la Acrópolis. Atenas.



447. Alzado de la fachada oriental del Erecteión (h. 420-410 a.C.). Acrópolis de Atenas. A la izquierda, el Pórtico de las Cariátides; en el centro, pórtico del recinto de Atenea políada; a la derecha, pórtico de acceso al Santuario de Poseidón-Erecteo.

más alta, se dedicaba a Atenea políada, ciudadana. Hacia el Partenón y ante las ruinas del viejo templo arcaico se eleva la galería de las *Cariátides*, seis doncellas de largas trenzas con función de columnas, una pierna flexionada, los ricos pliegues del manto acanalado simulando las estrías del fuste [449]. Tal vez sostenían en su mano una pátera de libaciones como saludo a las procesiones

448. Templo de Atenea Nike (proyectado en 448, concluido h. 421 a.C.). Acrópolis de Atenas. "Cerca de los Propíleos se encuentra el templo de la Nike áptera. Desde aquí se ve el mar..." (Pausanias, I, 22.)

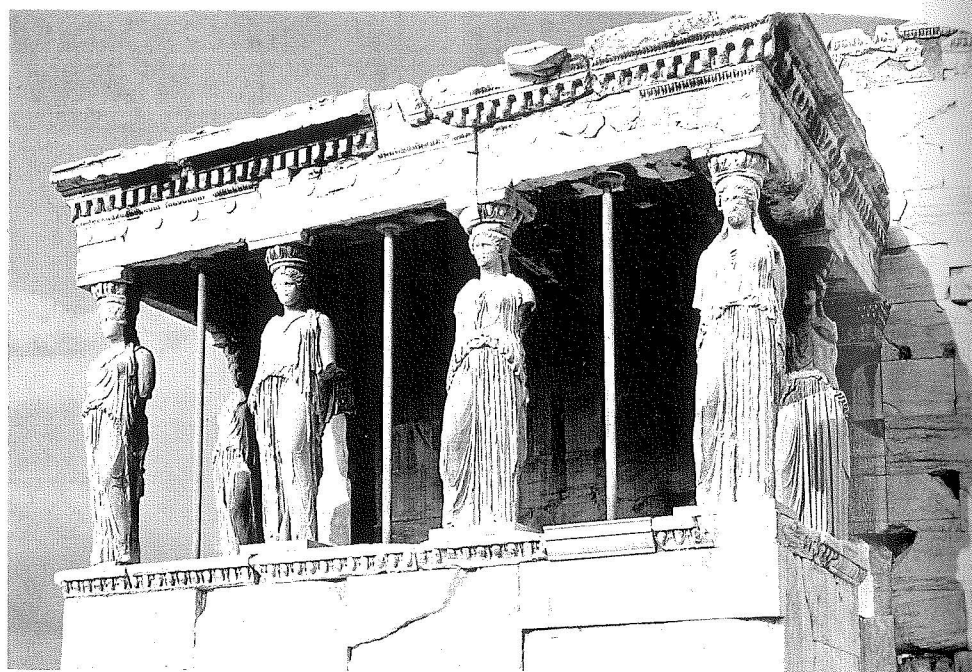
posterior. Victorias y trofeos decoraban el parapeto que coronaba la torre del recinto, esculpido en la década del 420 a.C. La joven Victoria o *Nike* en el ambiguo gesto de ajustarse la sandalia —lo cotidiano forma parte de lo sagrado— nos llena de la sensualidad plástica de los escultores que trabajaron después de Fidias [446]. El cuerpo femenino nos seduce bajo unos paños transparentes, húmedos, un nuevo hallazgo ya insinuado anteriormente en los frontones de Fidias.

Delicadeza, gestualidad, ornamentación del movimiento

En el 420 a.C., nueve años después de la muerte de Pericles y al norte del Partenón, se inició el Erecteo, el más complejo de los templos de la Acrópolis [447]. Es de orden jónico adornado. Se construye sobre diferentes niveles, y tiene tres pórticos. Un solo edificio combina cultos diferentes. La zona occidental, a inferior nivel, conducía al santuario de Poseidón-Erecteo, donde el dios había golpeado la roca con su tridente y donde tenían lugar ancestrales cultos de la tierra. La parte oriental, sensiblemente

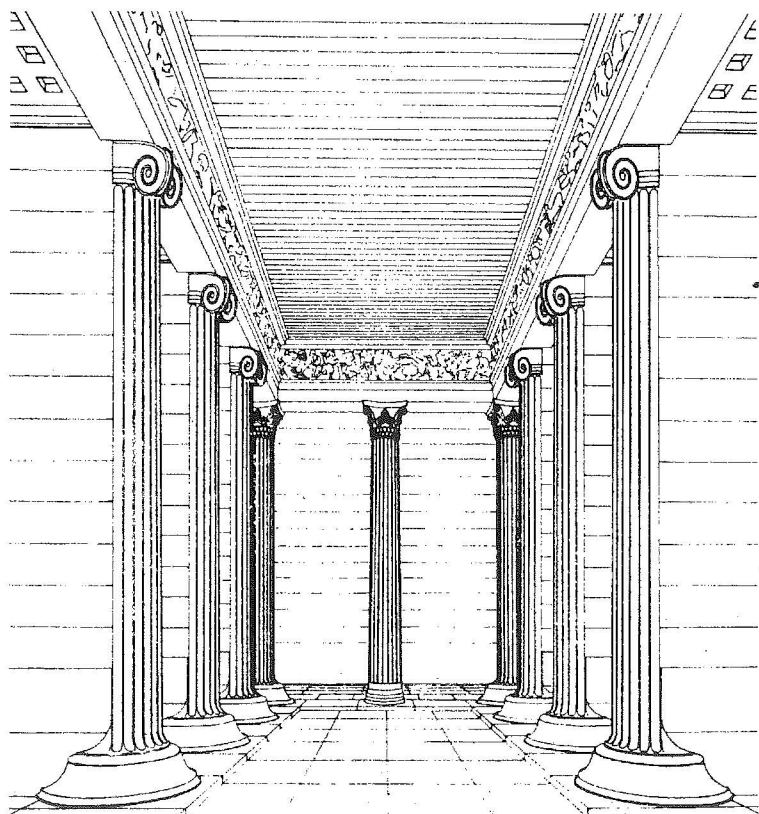


449. Las *Cariátides*, cuando estaban en el balcón sur del Erecteion, hoy conservadas en el Museo de la Acrópolis de Atenas. Muchachas míticas, con función de columnas, que miran hacia el área sagrada del viejo templo de Atenea.



en honor de Atenea. Resume el Erecteo el nuevo afán por los cultos de autoctonía.

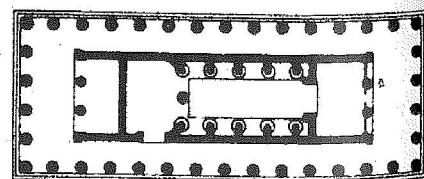
La larga guerra del Peloponeso, que enfrentaba entonces el imperialismo ateniense a los ideales políticos de Esparta, introducirá una profunda crisis en el marco



de la *polis* clásica. Pero el arte de estos años responderá a la crisis con una búsqueda del refinamiento ideal, con juegos de movimiento, con caligrafías y delicadeza de gestos. Acaso es la primera vez en que la ligereza del arte busca sutilmente trasladarnos a una evasión de la realidad. La *Victoria* del escultor Peonio de Mende en Olimpia se posa suavemente sobre el águila de Zeus para anunciar el triunfo contra Esparta en la batalla de Esfacteria (425 a.C.) [451]. Se olvida la gravedad de décadas anteriores. La aérea *Nike*, prelude de la de Samotracia, desciende sobre el elevado pilar y el viento arremolina los pliegues de una túnica que se ajusta al cuerpo femenino. Las modulaciones de la brisa lo desnudan.

No es otra la sucesión de ornamentales túnicas al viento en la teatral lucha de griegos y amazonas que recorría, junto a una centauromaquia, el friso del interior de la

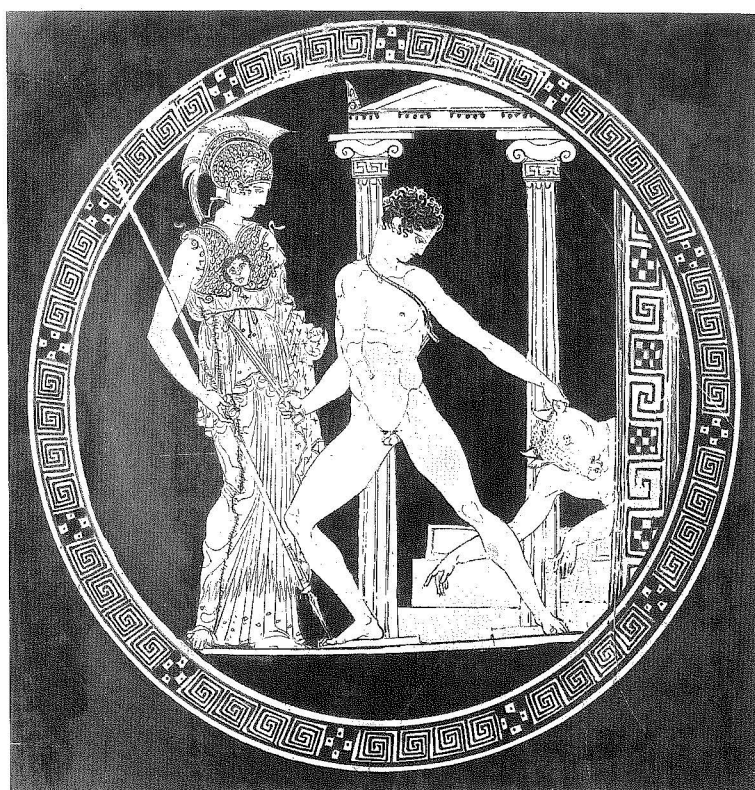
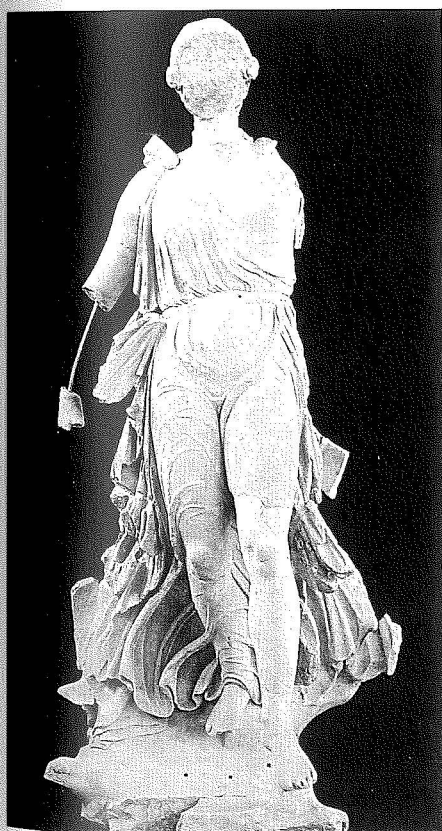
450. Templo de Apolo en Basas (h. 430-400 a.C.). Planta (abajo) y reconstrucción en perspectiva de la *cella* con semicolumnas jónicas y, al fondo, columnas corintias (izquierda).



cella del templo dórico de Apolo Epicurio o Auxiliador en Basas, Figalia. Junto a las semicolumnas jónicas, adosadas al muro de la cella, en el fondo de ésta se introduce la riqueza sensual de un primer capitel corintio con la acumulación caligráfica del anillo de volutas y hojas de acanto [450]. La tradición atribuía al arquitecto Calímaco la invención por estos años del capitel corintio. Habría visto cómo el acanto puntiagudo envolvía una cesta de ofrendas junto a la tumba de una muchacha. Arte y palabra estilizan su relación ornamental con la naturaleza. En el siglo IV a.C. se extenderá en Grecia el uso del capitel corintio, asociándose a la ligereza: en el interior de las *tholoi* o templos circulares de Delfos o Epidauro, en la linterna de Lisícrates. Roma lo elevará finalmente a orden arquitectónico.

También la gran pintura de estos años (420-380 a.C.) buscará nuevos modos de representar las apariencias. La *skiagraphía* o descripción de las sombras, cuya invención

451. *Nike* (h. 420 a.C.). Museo de Olimpia. La figura descende y se posa sobre el águila de Zeus para anunciar la victoria. La inscripción dice: "Los Mesenios y Naupactios la consagraron a Zeus Olímpico, como diezmo de lo tomado a sus enemigos. Peonio de Mende la hizo".



se atribuía al pintor Apolodoro, alude probablemente al engañoso juego de sombras y luces, a su intensidad y difuminado. Otro término, escenografía, había insistido ya, desde mediados del siglo V, en la presencia del sujeto que contempla la perspectiva incipiente, por ejemplo en los edificios pintados de la decoración teatral. Se tiende así al ilusionismo, al engaño de la imagen. Las leyendas se multiplican: Zeuxis pintará unos racimos de uvas maduras que tratarán de picar las aves. Y Parrasio engañará al mismo Zeuxis pintando una cortina que el artista rival intenta descorder. Pero el arte no es mera imitación: torna visible lo invisible, va más allá de la naturaleza, trasciende los sentidos.

Nada se conserva de la pintura salvo su posible reflejo en la cerámica. La copa ática firmada por Aison narra con el nuevo estilo decorativo y caligráfico el ciclo de las hazañas de Teseo, estilizado héroe ateniense que triunfa sin esfuerzo sobre monstruos y bandidos. En el medallón, su cuerpo grácil destaca sobre la teatral perspectiva del laberinto jónico del que asoma el cadáver de un Minotauro humanizado [452]. La diosa Atenea preside y arroja la victoria humana. Su lanza se superpone al marco, rompe los límites del espacio bidimensional. Acentúa la ilusión su presencia invisible a la mirada.

452. Copa ática firmada por Aison (h. 420-410 a.C.). Museo Arqueológico Nacional, Madrid. En el medallón, Teseo saca triunfante, en presencia de Atenea, el cadáver del Minotauro del laberinto del rey Minos.

5. EL SIGLO IV Y LA CRISIS DE LA POLIS CLÁSICA

Una época de expectativas

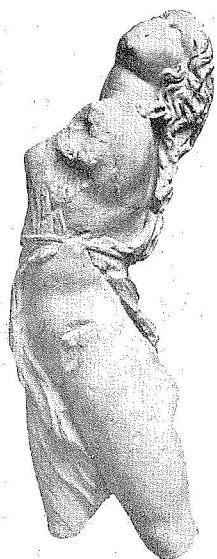
El desastre ateniense en la guerra del Peloponeso (404) representa el final del sueño hegemónico de Pericles. El ideal de la *polis* se tambalea. Se buscan sucesivamente confederaciones de ciudades, hegemónías que permitan la supervivencia de la vieja forma del estado. En su fracaso se apunta la utopía panhelénica que finalmente Filipo II, rey de Macedonia (353-336 a.C.), llevará a cabo tras someter con sus poderosas falanges a Grecia. Su hijo Alejandro (336-323 a.C.) culminará el proyecto pisando el Mediterráneo oriental, conquistando Persia y asomándose a la India. La búsqueda del Oriente —militar y económica— ampliará el horizonte de lo humano, preludio de la universalidad del Helenismo frente a la relatividad de Grecia. También el arte dilatará sus fronteras. Es siglo de confluencias: se transmiten y extienden, desde la decepción y la crisis, las viejas pautas de la *paideia* —educación y cultura— propuesta por Atenas. En la expansiva ciudadanía del mundo se prefigura la sensibilidad de la época helenística.

Atenas había fracasado. No sirven ya los ideales del siglo v y el hombre busca refugio en el ámbito individual. Las estelas funerarias sustituyen aquel distanciamiento y serenidad callada ante la muerte propios del momento clásico por el ensimismamiento en las despedidas, por el énfasis retórico —como en la *Estela de Dexileo*, caído en combate en Corinto pero vencedor a caballo en la imagen conmemorativa— o por la desolación. Junto a la proa de su nave, Democrides, hijo de Demetrio, aguarda la partida hundido y melancólico, la mano apoyada en la barbilla. El escudo y el casco yacen inútilmente en el suelo. Su diminuta figura destacaría sobre el mar inmenso, pintado un día.

Es época de personificaciones de conceptos abstractos, una vieja querencia griega.

La nueva encarnación de las divinidades hará próximo y familiar lo alejado y amorfo. Pluto, la venerable divinidad de la riqueza, estaba ausente de un campo devastado y empobrecido por la guerra. El anciano cómico Aristófanes lo imaginó ciego pero recuperando la luz en Epidauro y en disputa con Penia, la Pobreza (*Pluto*: 388). Un escultor, Cefisodoto el Viejo, representará poco después en el Ágora de Atenas a *Irene*, la Paz, sosteniendo en sus brazos a Pluto como un pequeñuelo en quien la madre deposita las esperanzas de todos [454]. El cuerno rebosaría frutos. La mirada entre

454. *Irene y Pluto*. Copia de un original de Cefisodoto (h. 370 a.C.). Gliptoteca, Múnich. La figura femenina representa la Paz, y su hijo, la Riqueza.



453. *Ménade danzante*. Copia en mármol de un original de Escopas (h. 340-330 a.C.). Albertinum de Dresde. La ménade danza enloquecida, en éxtasis, buscando la liberación y del dios Dioniso.

ambos, llena de ternura, traslada al nuevo lenguaje familiar del individuo el sentido de la alegoría ciudadana. La lejanía gestual de las *Cariátides*, cuyo esquema se reproduce en *Irene*, se torna aquí próxima. Las fórmulas plásticas del siglo V, junto con el mito, adquieren un sentido renovado y diferente en el siglo IV. Cefisodoto es puente hacia Praxíteles.

Los nuevos cultos locales, que vimos ya en el Erecteo, sustituyen a las grandes divinidades olímpicas, protectoras de la *polis*. Abundarán las estelas votivas de las ninfas y el dios Pan, que asoman fugaz y festivamente sobre un teatral paisaje de rocas. La evasión de lo agreste sustituye el marco de la ciudad. Prolifera el culto de las divinidades salutaríficas como Asclepio y su hija Higía —la Salud— que curan al paciente en la ilusión y pasividad del sueño.

El gran santuario de Asclepio en Epidauro, lugar de peregrinación, se remodelará en este siglo con el templo dórico del nuevo dios, obra de Teodoto (380 a.C.), la enigmática y redonda *tholos* y, después, el teatro. El frontón oriental del templo introduce la violencia y sufrimiento de la guerra —el Saco de Troya— frente a la anterior nobleza de los héroes. Se anuncia el *pathos*, el padecimiento psicológico e íntimo de los hombres que desarrollará enseguida Escopas de Paros. Sus héroes esculpidos en el templo peloponesio de Tegea, muestran ojos dolientes, hundidos (370-350 a.C.).

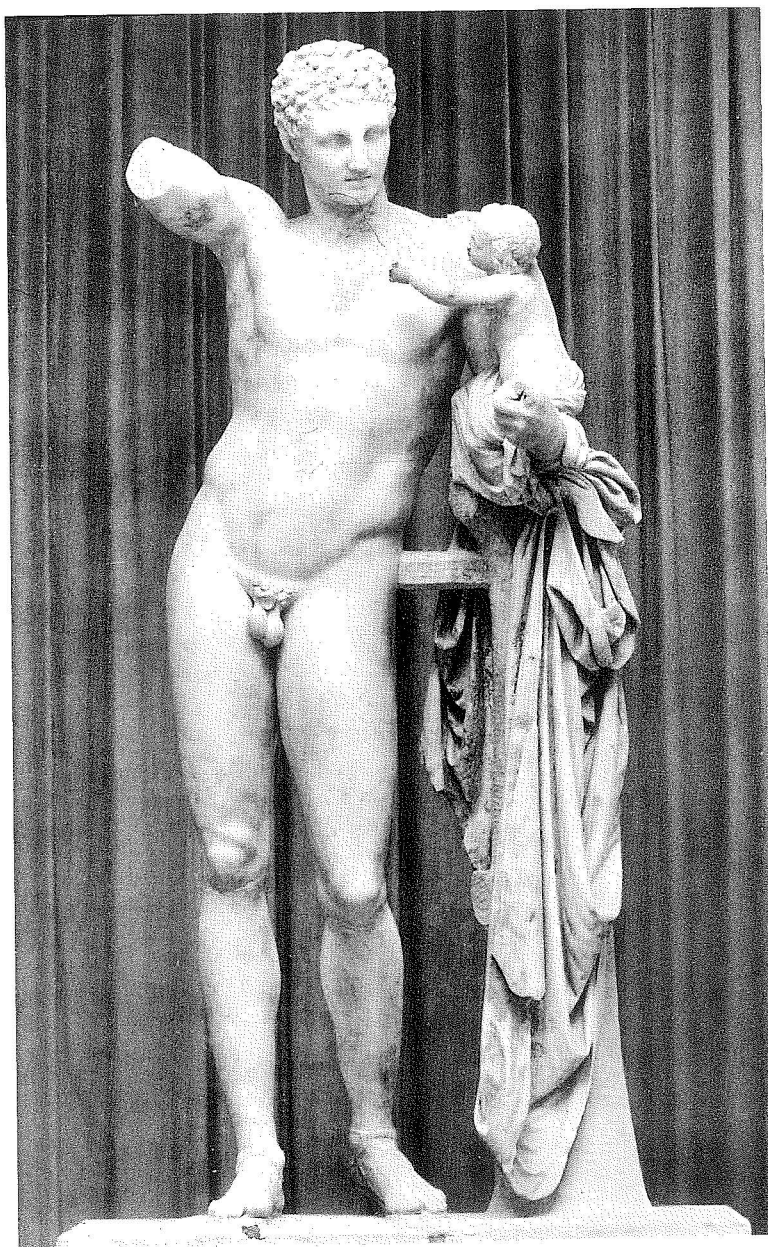
Representó Escopas el Deseo y la Nostalgia, *Hímeros* y *Pothos*, compañeros del Amor y siervos de Afrodita, para el santuario de la diosa en Atenas. Y ahondó en las raíces irracionales de la religiosidad dionisiaca, tan extendida entonces, con su mensaje de transformación y éxtasis liberadores de las ataduras de la carne. La *Ménade danzante* [453], su rostro lleno del dios, elevado al cielo, su cuerpo en torsión violenta, ya casi libre del vestido, anuncia el “barroquismo” helenístico.

La nueva mirada

Se supone que Praxíteles era hijo de Cefisodoto y que aprendió con él. Fue un artista del mármol, que trabajó con finura. Hemos de imaginar sus superficies delicadamente coloreadas por el pintor Nicías, que en sus cuadros siguió ensayando el sombreado, ahora sobre carnaciones femeninas.

Cuando en Olimpia se descubrió el grupo de *Hermes y Dioniso niño* en el templo de Hera, descrito en la Antigüedad por el viajero Pausanias, se pensó con emoción en un original de Praxíteles [455]. Texto, imagen y lugar coincidían. Hoy se discute si no es una obra, excelente, del Helenismo. Se refleja un instante amable de una historia mítica. En su viaje con el recién nacido Dioniso camino de Nisa donde le cuidarían las ninfas, Hermes descansa un instante apoyando su cuerpo sobre un tronco de árbol, que cubre su túnica. En su mano derecha agitaría un racimo de uvas que atraen ya el interés del futuro dios del vino, recogido en el brazo del mensajero olímpico.

455. *Hermes y Dioniso niño*. Museo de Olimpia. Se discute si es un original del s. IV o una copia helenística del Grupo de Praxíteles descrito por Pausanias. El juvenil dios juega con el niño sonriente.



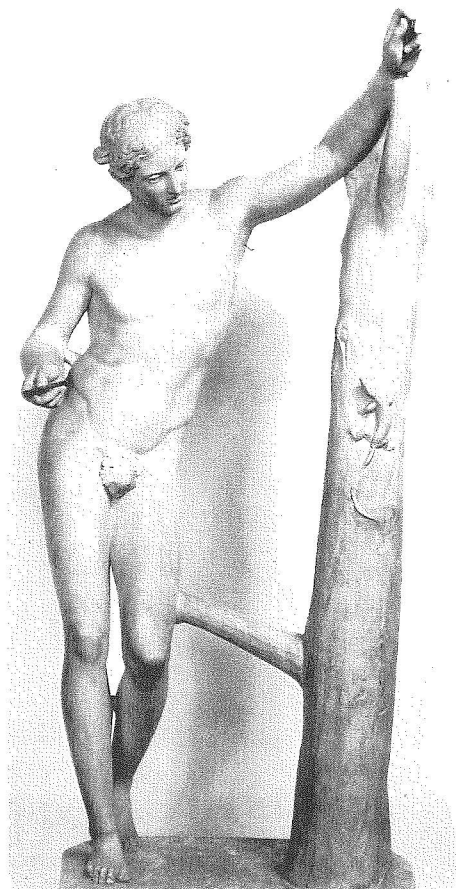
456. *Decadracma siracusana de Evéneto*
(principios s. IV a.C.). Museo Británico, Londres.

No habrá seguramente moneda griega más famosa que las decadracmas acuñadas por Evéneto o Cimón. Como los grandes monumentos y obras de arte de la *polis* clásica, también la moneda griega es un símbolo que transmite el prestigio de su ciudad. Nuestra decadracma de plata es pieza conmemorativa de una victoria, tal vez sobre los cartagineses, y se asocia al tirano Dionisio I (405-367 a.C.) y, tal vez, al pago de mercenarios.

En el anverso, una cuadriga al galope, con el carro en perspectiva. Lo guía el auriga, con largo *kentron* o fusta. Nice, la Victoria, se acerca en vuelo para coronarlo. Desde finales del siglo V se representaba la cuadriga a veces junto al peligroso giro de la meta cuya superación podía darle al auriga la victoria en el más ilustre de los juegos, el del carro. Será el símbolo genérico de triunfo, de exaltación. En el exergo, el trofeo con las armas bronceas de la victoria: las cnémides o protectores de las piernas, la coraza y el casco de alto penacho.

Alude el reverso a la ninfa Aretusa y a un mito fundacional. Su expresivo y sereno rostro lo rodean delfines. Ciñen su cabello, con rizos flotantes, los juncos que nacen junto a los manantiales. Perseguida por el río Alfeo, huyendo de su acoso, cruzó la ninfa el mar y asomó en la isleta de Ortigia como fuente de agua dulce que da de beber a la ciudad. La moneda recuerda a su benefactora mítica desde una historia de padecimiento y serenidad final. Los dioses del clasicismo, benefactores y bellos, otorgan a los hombres los bienes de la naturaleza y la cultura. El sufrimiento que conlleva su virtud les aproxima al hombre. Sobre la cabeza de la ninfa leemos SYRACOSION, “de los siracusanos”. Bajo el del fin del cuello corre la firma borrosa del artista: EUAINÉ(tos). Cada artífice supo dar a este motivo un carácter diferente.

El tipo de la cabeza rodeada de delfines se extendió en múltiples cecas occidentales que imitaron el prestigio de Siracusa. Reaparece el motivo, como ninfa local, en las dracmas de Ampurias (Gerona).

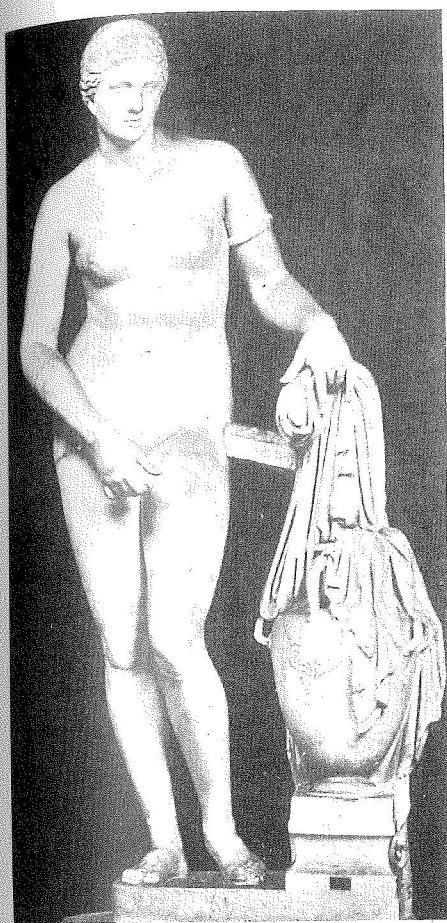


457. *Apolo Sauróctono* o “matalagartos”. Copia romana en mármol de un original de Praxíteles (h. 360-350 a.C.). Museos Vaticanos, Roma. El dios adolescente acecha a la lagartija que reptaba por el árbol en el que aquél se apoya.

Una deliciosa relación anímica tiñe de sonrisa el mito. La figura desnuda de Hermes se despliega ante la mirada leve del espectador, que participa del movimiento sinuoso del cuerpo y de la acción. La rigidez conceptual de Policleto se transforma en suavidad y gracia. La lejanía ideal de lo divino se torna aquí familiaridad y cercanía.

La anécdota amable irrumpe en el *Apolo Sauróctono*, adolescente que acecha a un lagarto, burla mítica del terrible dios que dio muerte a la serpiente Pitón en Delfos [457]. Contenido y forma suave se corresponden también en los sátiros de Praxíteles, el que reposa y el que escancia, ambos juveniles, escondidas sus orejas animales bajo los rizos. Son imágenes para mostrarse. Su famoso *Eros de Tespias* suscitaba amor. Incitaba al erotismo.

La *Afrodita Cnidia* [458] traslada esta nueva sensación al cuerpo femenino y la representación busca una excusa que el desnudo del varón no necesita. La tenebrosidad: sorprendemos a la diosa en el baño sagrado —el paño para secarse sobre la hidria ritual— y al saberse observada busca taparse el sexo, gesto incitador y ambiguo. Su mirada húmeda despertaba el amor. Se deseó besarla. Imagen de culto portuario



458. *Afrodita Cnidia*. Copia romana de un original de Praxíteles (h. 340 a.C.). Museos Vaticanos, Roma. Con la hidría a sus pies se representa el motivo del baño ritual de la diosa sorprendida por la mirada del espectador.

situada en un templito circular, una *tholos*, podía verse por detrás, tan hermosa que alguien, cuenta la leyenda, hizo allí mismo el amor con la estatua. Se explora así una nueva relación psicológica entre el hombre y la imagen, más allá de la insinuación recatada de las *korai* o de la *Estatua de Amelung*. Los dioses son proximidad tangible. El Helenismo ensayará innumerables modulaciones de este tipo y su relación con la mirada.

También la pintura desarrolló la anterior ilusión de los sentidos. Como Praxíteles, Apeles tomó como modelo a Frine, la hetera, para representar a su señora saliendo del mar, la *Afrodita Anadyomene*, tal vez la más famosa pintura de la Antigüedad. Frine, dice la leyenda, se desnudó para esta ocasión ante los ojos de los griegos reunidos en la fiesta de las Eleusinas. Modelo humano y representación divina se corres-

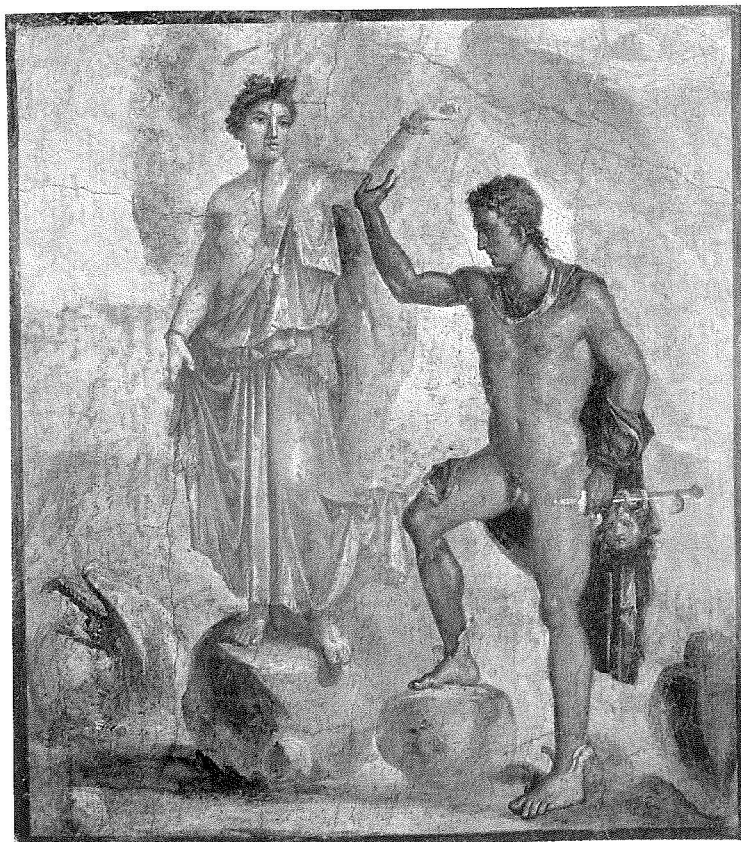
pondían en la representación del encanto seductor.

La mirada del hombre descubre a la clara Andrómeda cuando el oscuro Perseo, matador de Medusa, la libera de sus vínculos sobre el precipicio marino [459]. Con los ojos del dios Hermes hallamos a la desdichada Io, vigilada por Argos, que aguarda la liberación —y la mirada— de su descubridor. Fueron ambos dos famosos cuadros, que conocemos por copias romanas, del célebre Nicías de Atenas, pintor de mujeres y de sombras.

Los nuevos clientes

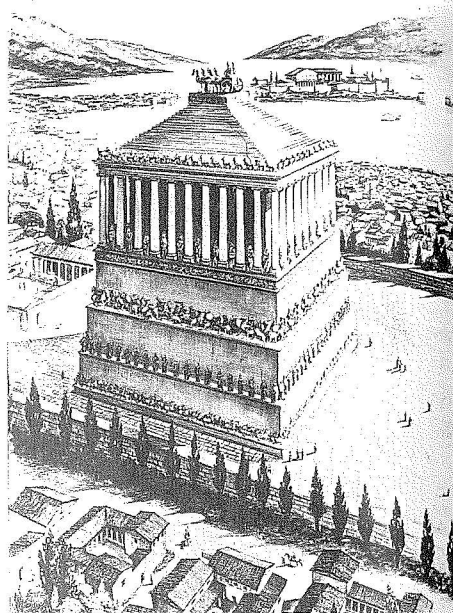
La ampliación de horizontes expande el lenguaje de moda del arte griego más allá de sus fronteras. Reyes y nobles se servirán de él como expresión de su prestigio, como vehículo de heroización, de identidad y pervivencia. Artistas y obras viajan convocados por las cortes. Un soberano de Janto, en Licia, emplea a arquitectos y escultores griegos para su tumba, el *Monumento de las Nereidas*. Torre coronada de templo jónico se decora con frontones, acroteras y frisos esculpidos.

459. Andrómeda y Perseo. Pintura mural de Pompeya, copia de un original de Nicías (h. 350 a.C.). Museo Nacional de Nápoles. La heroína, de carnaciones claras, es liberada por el joven Perseo de las ataduras y la vigilancia del dragón marino, a la izquierda del cuadro.



Artemisia, esposa de Mausolo, sátrapa de Halicarnaso, levantará en honor de su esposo, muerto en 351 a.C., un monumento por el que accediera a su heroización: el Mausoleo, una de las siete maravillas del mundo [461]. Plinio y Vitruvio lo describieron. Sobre un alto podio cuadrangular se elevaba un templo circuido de columnas jónicas. Una pirámide de veinticuatro escalones lo remataba. La nueva época sintetiza así la tradicional forma local —torre— con la griega —templo columnado— y la egipcia —pirámide—. Coronaba el conjunto una inmensa cuadriga, obra de Pitis, guiada por Mausolo. Aludía al tránsito y heroización del príncipe. Fueron allí convocados los mejores artistas de Grecia: Brixis, Escopas, Timoteo y Leócares, a quien se atribuye el *Apolo del Belvedere*. Muerta Artemisia, consideraron que la conclusión del Mausoleo redundaría en su propia fama. Lo adornaron de esculturas: frisos de batallas heroicas, leones como símbolo oriental de realeza y figuras de pie, nobles de la familia real y del entorno del sátrapa vasallo de Persia que podrían situarse en los intercolumnios como en el contemporáneo

460. Fachada de la Tumba de Filipo II en Vergina (336 a.C.). En el friso pintado sobre su dintel se representan escenas de caza.



461. Mausoleo de Halicarnaso (med. del s. iv a.C.). Reconstrucción según P. Jackson. Erigido en honor de Mausolo, combina forma y función de un templo y un monumento funerario.

Sarcófago de las plañideras de Sidón, otro encargo oriental a escultores griegos. Dos de estas figuras se identificaron con Mausolo [462] y Artemisia, lo que no es seguro. Manto y pliegues los envuelven, signos de nobleza bárbara que con énfasis hace propia la cultura griega del vestido. El rostro de Mausolo incorpora los rasgos retratísticos de un dinasta oriental.

La monarquía de los macedonios, griegos emuladores de la cultura helénica, había atraído desde el siglo v a su corte a poetas, historiadores y artistas. Filipo II, vencedor en Queronea (338 a.C.), buscó en la iconografía un camino de heroización. Se propagaría su efigie por la Grecia unificada. Las tumbas reales de Vergina, asociadas a Filipo y su familia, son expresión de esta ideología monárquica. Sus cenizas y las de una joven princesa, envueltas en paño de púrpura, estaban enterradas en sendos *lárnakes* o cajas de oro con la estrella macedonia. Formaban parte del ajuar una corona áurea de tupidas hojas de encina, árbol de Zeus; vasos de bronce y plata —una hermosísima jarra de vino con una máscara de sileno en el asa—; las armas procesionales del difunto con un *górytos* o carcaj de oro adornado con el saqueo de una ciudad; y el lecho fúnebre, que llevaba incrustaciones de marfil: cabecitas dolien-

tes de guerreros, que apuntan a Filipo y al joven Alejandro. El ajuar reunía la ideología de Dioniso —el vino privilegiado, la ebriedad del héroe— y la guerra.

Sobre el dintel de la cámara funeraria un alargado friso pintado exalta la virtud del monarca: una escena de cacería en la que el rey participa a caballo, revestido de la piel de león de Heracles cuya personalidad mítica emula la dinastía macedonia [460]. El paisaje —rocas, árboles, montañas— interviene por primera vez activamente en la pintura griega. Las figuras en escorzo se multiplican: es asombroso el jinete que hiere al ciervo, a la izquierda, visto desde la espalda. La diversidad de la acción desborda sobre la multiplicidad de los seres. La caza del león, un viejo motivo de raigambre oriental vinculado al poder real, se extenderá luego con Alejandro. Las pinturas de Vergina, con sombreados en carnaciones y vestimentas, una cuatricromía de sensaciones claras —amarillos, rojos,



463. **Crátera de Derveni** (fines del s. IV a.C.).

Museo de Tesalónica.

462. *Mausolo, sátrapa cario* (h. 350 a.C.). Museo Británico, Londres. Supuesto retrato de Mausolo, con rasgos fisonómicos propios de un oriental.



Obra maestra en bronce dorado. La escena principal, repujada; las cuatro figuras sobre el hombro, en bronce macizo. Ramas de hiedra y parra, revestidas de plata, circuyen el vaso, cuya altura total es de 70 cms.

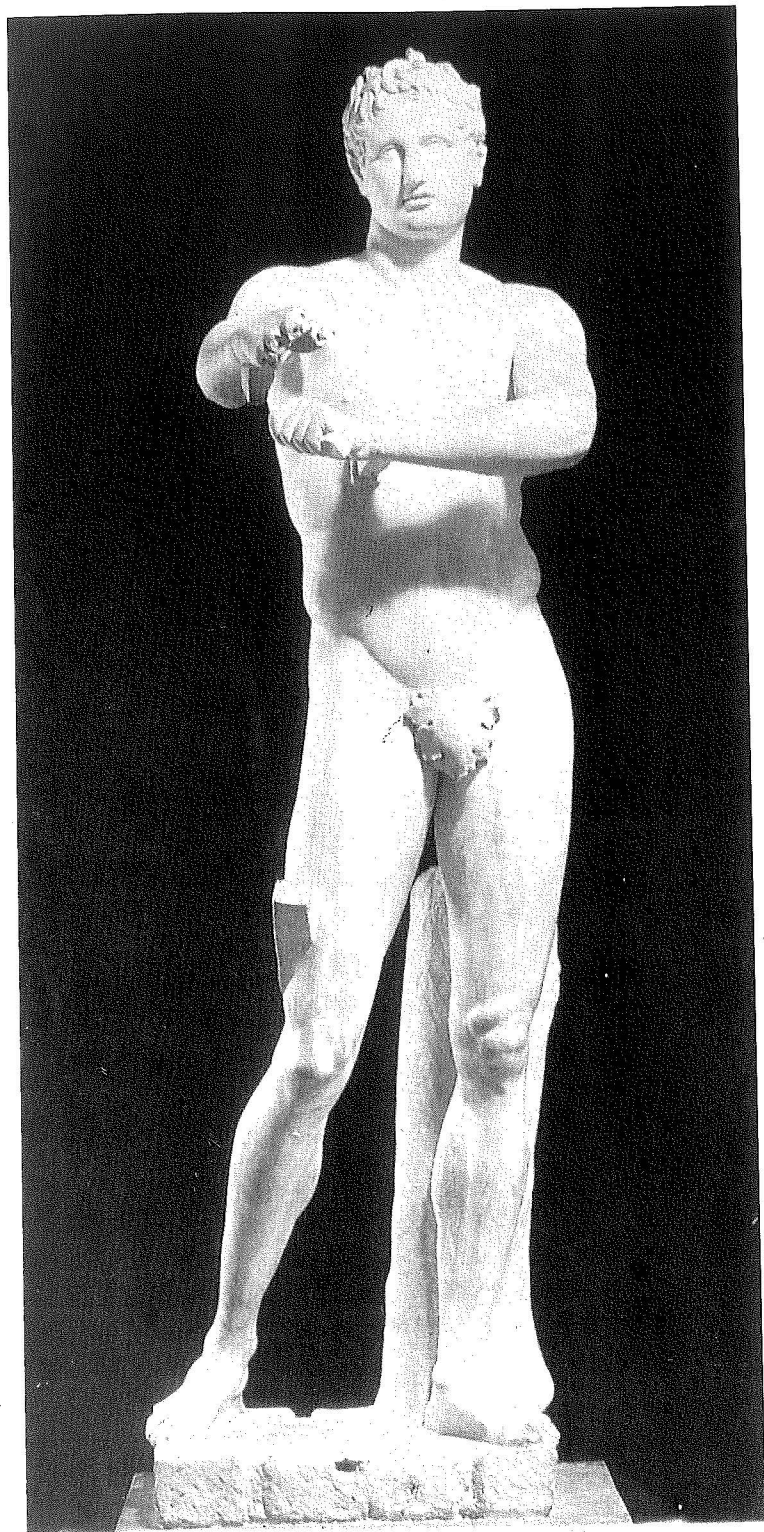
Se halló en una tumba de Derveni, cerca de Tesalónica. Contenía las cenizas del difunto, tal vez el mismo que dejó su nombre en el labio: "Asteiunio, hijo de Anaxágoras, de Larisa". Son imágenes de iniciación báquica, de transmutación y muerte. De un lado, la locura de Dioniso; del otro, la quietud mística.

Ménades semidesnudas danzan con el rostro elevado al cielo. Unas cogen un cervatillo para descuartizarlo vivo; otra agarra del tobillo el cuerpecito desnudo de un niño para despeñarlo. Una serpiente es vínculo de dos ménades danzantes, y un sátiro muestra su desnudez itifálica. En el tumulto irrumpe, espada en mano, un varón de una sola sandalia, singularidad del iniciado. Se piensa en el rey Penteo, antagonista mortal de Dioniso en las *Bacantes* de Eurípides, que será descuartizado ferozmente por el séquito de ménades enloquecidas. La crátera es la mejor paráfrasis de este drama. Tras la violenta iniciación en crueldad y sangre, el sacrificado Penteo, opuesto al dios, alcanzará la beatitud dionisiaca, él mismo será Baco. Fiereza y quietud contrastan: Dioniso, desnudo, reposa sobre una roca, la mano relajada sobre la cabeza, su pierna sobre el regazo de su amada mortal, Ariadna. La aceptación del dios la hará inmortal. Sus dedos temerosos descubren el velo del pudor.

Las figuras sentadas sobre el hombro refuerzan el sentido funerario de la hierogamia o matrimonio sagrado: la mujer profundamente dormida se inicia en el sueño de Baco, que la mira y seduce con el brazo alargado. Son testigos solemnes las máscaras frontales de varones barbados sobre las asas.

El gran vaso para mezclar agua y vino —crátera— es casa del difunto iniciado en Dioniso. Y la imagen, camino de conocimiento para el iniciado. Otra tumba inmediata contenía un papiro órfico. Allí era guía la palabra, aquí la imagen.

464. El *Apoxiómeno* o atleta limpiándose con el polvo de la estrigile. Cópia romana en mármol de un original en bronce de Lisipo (h. 330-320 a.C.). Museos Vaticanos, Roma.



blanco y negro— y el patetismo en gestos y acción nos asoman a la desconocida pintura griega. Recordemos aún otra pequeña cámara real de Vergina y la desesperación de Perséfone, allí pintada, raptada con violencia hacia los infiernos en el carro precipitado de Plutón.

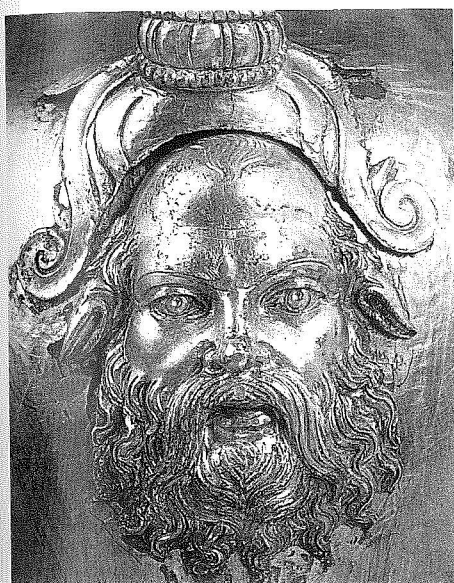
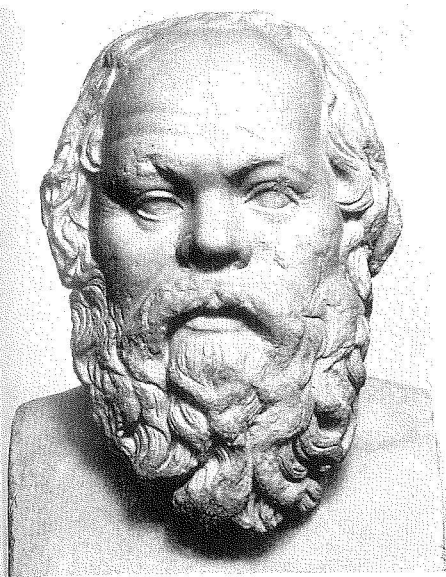
Lisipo, síntesis del pasado y anuncio de una época nueva

Lisipo, cuya vida dilatada y actividad inmensa —se le atribuían mil quinientas esculturas— se extienden a lo largo del siglo IV a.C., resume la deuda de su época con el clasicismo. Y, sobre todo, nos abre a las inquietudes y búsquedas artísticas del Helenismo.

Con Apeles el pintor, fue Lisipo retratista de Alejandro. Trabajó en su corte alrededor de cinco años y con él viajó seguramente hasta Egipto. A la época de Lisipo, que buscó la individualidad de los seres y su interioridad, se debe la creación del retrato. No fue invención de Lisipo —aunque las fuentes tiendan a simplificar las atribuciones a un “primer descubridor”— sino cristalización de una época. La confluencia del arte griego con Oriente y con las monarquías, ese poder dinástico que exige y utiliza el instrumento identificatorio del retrato, ayudan a explicar el paulatino hallazgo.

El siglo V había indagado en la *mimesis* o imitación de la naturaleza. Creó tipos genéricos e ideales que clasificaran la diversidad humana: bárbaros, esclavos, ancianos, nobles, poetas... Pero no eran retratos individuales. Recordemos la efigie de Pericles como estratega, realizada desde el recuerdo y la belleza a él debidas. El siglo IV buscó aquellos rasgos esenciales, duraderos, que hacen de un hombre tal hombre y permiten, tras la muerte, su perduración en la imagen, reconocerlo. Si el ideal del hombre griego era la belleza, el siglo IV introduce la paradoja de la belleza interior frente a la apariencia de la fealdad externa. Sócrates tenía rostro de viejo Sileno —un tipo— pero su interior era bello, lleno de la fuerza demoníaca y trascendente de la sabiduría dionisiaca [465]. Rasgos físicos y morales lo definían. Lisipo contribuyó a la recreación de la imagen de un Sócrates de nariz chata, barbudo e irónico, desde los rasgos de silenos como el de la jarra de Vergina.

Y creó el retrato de Alejandro, descubriendo a través de un rasgo físico la identidad moral: su rostro levemente inclinado hacia la izquierda y levantado, dirigido añorante, inspirado, hacia el cielo. Y la frescura de sus ojos. Dio forma en bronce, dice Plutarco, a su virtud, a la doble cualidad “de varón y de león”. Creó así para la pos-



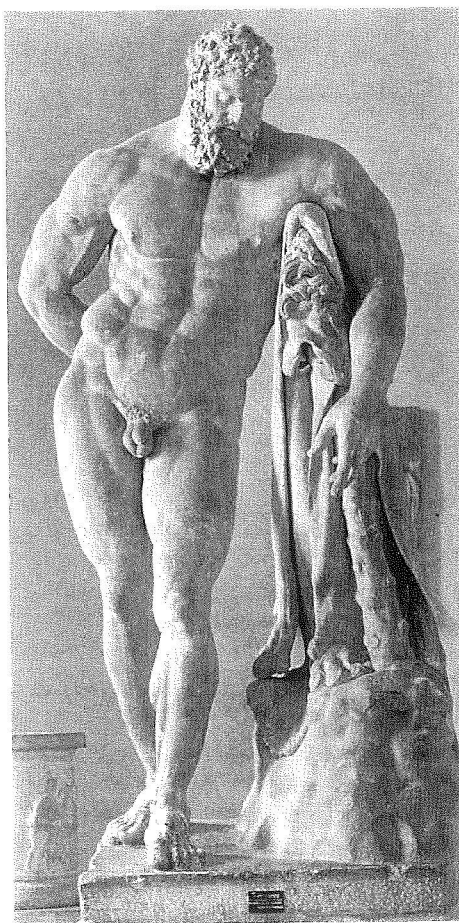
465. Retrato de Sócrates con rasgos de Sileno (arriba). Copia romana en mármol de un original atribuido a Lisipo (h. 320 a.C.). Palacio de los Conservadores, Roma. Sileno (abajo). Detalle de una jarra de plata de la Tumba Real de Filipo II en Vergina. Museo Arqueológico de Tesalónica.

teridad el retrato del gobernante-héroe que reproducirá el Helenismo y luego el arte occidental.

Lisipo aportó la inquietud del movimiento inestable y un nuevo canon, más esbelto que el de Policleteo, a las estatuas de atletas. Su temprano *Agiás*, cuya copia se erige en Delfos, deja indefinido —de ahí la inquietud— el movimiento: sus dos pies se apoyan en el suelo pero la estatua,

ligera, es pura potencialidad de acción, no el reposo pleno de al menos una parte del cuerpo, como en Policleteo. Introdujo también la profundidad. El *Apoxiómeno*, escultura tan admirada en época romana, alarga el brazo, perpendicular al cuerpo, para limpiarse el polvo de la palestra con la estrígil [464]. Irrumpe en la búsqueda de nuestra mirada. Es preciso el giro, la indagación múltiple.

Su *Heracles Farnesio*, de inmensa musculatura, reposa finalmente sobre la clava [466]. Ha cumplido la última de sus hazañas. Si giramos en torno al héroe descubriremos lo que nos oculta en su mano: la manzana de la inmortalidad, cogida del lejano jardín de las Hespérides. Sólo así comprendemos la causa de su agotamiento. Interesó al clasicismo el momento inmediatamente anterior a la acción, la tensión previa. Otras veces, la acción misma, para que el espectador completara su desenlace. Lisipo resume la acción desde el final, combinando cansancio físico y reposo moral. Nos hemos introducido ya en el Helenismo.



466. *Heracles Farnesio*. Copia en mármol de un original en bronce de Lisipo (h. 320 a.C.), firmada por un escultor neoático: "Glicón de Atenas me hizo" (s. I a.C.). Museo Nacional de Nápoles. La mano del gigantesco héroe, oculta tras la espalda, invita a girar: sostiene la manzana de las Hespérides.

6. EL HELENISMO

La herencia de Alejandro

Es el Hellenismo una invención de los historiadores que resume un largo periodo de tres siglos, de la muerte de Alejandro (323 a.C.) a la batalla naval de Accio (31 a.C.), cuando Octavio derrotó a Marco Antonio y Egipto y Oriente fueron definitivamente sometidos al Imperio Romano.

A la muerte de Alejandro, embalsamado en Babilonia y enterrado en Alejandría, siguió un periodo de luchas entre sus sucesores, los Epígonos, y el imperio se desmembró en tres grandes dinastías reales —Antigónidas en Macedonia, Tolomeos en Egipto, Seleúcidas en Asia—, junto a otros pequeños reinos como Pérgamo. Convertido en lengua común —*koiné*—, el griego sirvió de instrumento de comunicación en el nuevo espacio, cultural y étnico, del Hellenismo. De este mundo tan complejo la investigación ofrece una sola faceta, la “civilizadora” de la sociedad dominante, la griega. Apenas ha tenido en cuenta las otras culturas locales ni su proceso de relación mutua. Veremos hoy sólo el lenguaje del arte griego sobre un mosaico de pueblos inabarcable, múltiple, desconocido.

Alejandro fue modelo e identificación de los nuevos dinastas que aspiraban a sucederle como Gran Rey. Su imagen y hazañas justificaban el programa político del Hellenismo. En esculturas, gemas y monedas se extiende la efigie póstuma de Alejandro con los rasgos ideales del príncipe a quien movió el anhelo heroico. Una nostalgia superior, de inspiración divina, le había guiado a conquistar Egipto y el Oriente. Tras su muerte, se acercó su imagen a la de un dios. Una tetradracma de su sucesor Lisímaco lo representa con los cuernos de Zeus Amón, iniciado en los secretos del oráculo del desierto libio, la mirada elevada al cielo [467]. Se inicia así la iconografía del antecesor divinizado, del monarca como salvador y sustituto del dios.

Unos tempranos mosaicos palaciales de Pela, la capital macedonia, en guijarros de

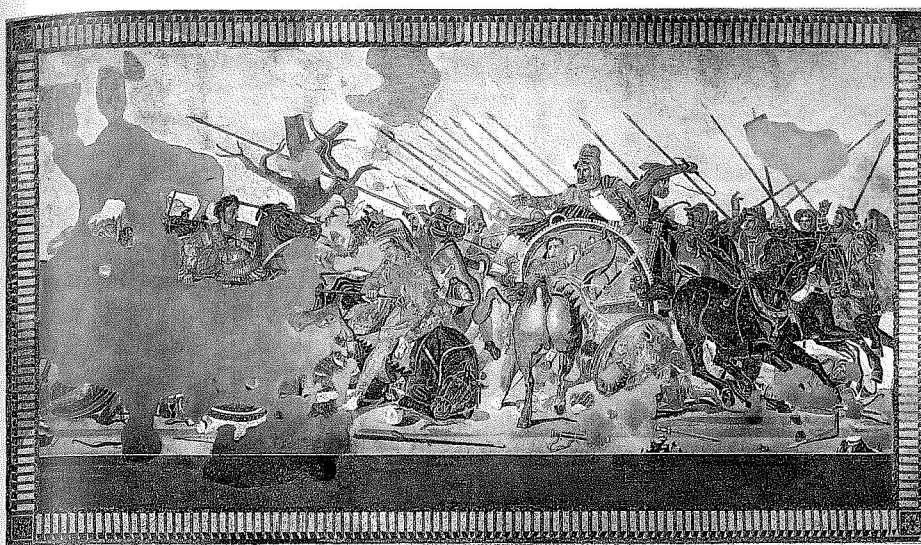
río exaltan la imagen de Alejandro. En la idealización de la caza, deporte de reyes, su cuerpo desnudo con la túnica al viento, en actitud de héroe, se enfrenta a un león. En otro mosaico —el primero firmado de la Antigüedad: “Gnosis me hizo”— agarra de la cornamenta a un ciervo acorralado, él y su compañero fuertemente iluminados, rodeados de una exuberante vegetación de roleos fecundos [468]. Un monarca de Sidón, Abdalónimo, encargó su propio sarcófago con la iconografía de Alejandro cazando el león a caballo —recordemos la Tumba de Filipo o el grupo escultórico erigido por Cratero en Delfos— y combatiendo triunfal, como en el gran mosaico de Pompeya [469]. La imagen de Alejandro le serviría en la muerte de modelo y protección divina.



467. Tetradracma de Lisímaco (h. 297-281 a.C.). Plata. Museo Británico, Londres. *Anverso*: Alejandro, divinizado con los cuernos de Zeus Ammón. *Reverso*: Atenea, sentada, ofrece en su mano la Victoria, que corona el nombre de Lisímaco. *Epígrafe*: “Lisímaco Rey”.

468. Mosaico de guijarros del Palacio macedonio de Pela (h. 300 a.C.). Museo de Pela, Macedonia. Firmado: “Gnosis me hizo”.





469. Mosaico de Alejandro (h. 300 a.C.).
Museo Nacional de Nápoles.

Monumental mosaico (5,82 m de longitud), de millares de diminutas teselas. Traslada con virtuosismo una pintura mural del primer Helenismo al suelo de la exedra de la Casa del Fauno en Pompeya. El modelo se supone obra de Filóxeno de Eretria quien pintó, dice Plinio, una “batalla de Alejandro contra Darío” por encargo de Casandro, rey de Macedonia (316-298). Asombrosos escorzos y contornos sombreados emulan la pintura desde el artificio de la piedra.

Alejandro irrumpe a la izquierda sobre su caballo Bucéfalo sembrando el pánico entre las filas persas. Se enfatiza el tumulto, la sorpresa, el desorden de la huida, el griterío y la muerte que reflejan gestos y miradas. Es protagonista el sufrimiento, el *pathos*. El triunfo de Alejandro se narra desde el contraste y mutabilidad de la fortuna, encarnada en Darío que contempla el desastre sobre su monumental y desbocado carro de guerra. El movimiento físico, la huida, se precipita hacia la derecha. Pero las miradas giran hacia Alejandro, cuya coraza frontal brilla bajo los destellos del sol que le acompaña. Las largas lanzas sesgadas —las pesadas sarisas de la época— resaltan la dirección de las miradas y la fuga.

Alejandro atraviesa el cuerpo de un noble persa. El herido agarra la lanza que le hiere; quiso bajar de su caballo moribundo y encontró la muerte. Darío se vuelve alarmado y comprende, en la muerte del amigo, la derrota. La multiplicidad del sufrimiento individual refleja lo colectivo desde espejos diversos. Un persa caído junto al carro contempla su propio rostro reflejado en el escudo. En el extremo derecho, otro guerrero tumbado ve llegar la muerte bajo las patas de la cuadriga real. También los animales muestran el terror. El Helenismo ahondó en la *sympátheia* o padecimiento universal de los seres. El árbol retorcido y seco y las armas abandonadas sobre el suelo acentúan la desolación del paisaje.

Armas y atuendos se describen con minuciosidad realista; pero la historia es aún genérica, ideal: se aglutinan hazañas de batallas diversas en la de Iso, de la que Darío logró huir en 333.

Las nuevas formas del espacio

La conquista de Oriente por Alejandro conllevó, de un lado, la creación y planificación de nuevas ciudades que consolidaran los intereses comerciales griegos, y de otro, la remodelación de las antiguas —Atenas, Priene...—, unas y otras proyectando en su diseño los nuevos ideales de vida. Es el Helenismo época de grandes concepciones urbanísticas. Propone fórmulas fecundas que Roma luego hereda y desarrolla.

Un arquitecto macedonio, Deinócrates, planificó con el monarca la creación de Alejandría en el Delta del Nilo. Su modelo fue Pela, la capital macedonia, con su red axial, hipodámica, de calles perpendiculares, y su área de palacios: la zona Este junto al mar, con jardines, el museo y la famosa biblioteca, lugar de erudición y ciencia protegido por la monarquía. Cosmopolita y abigarrada, con barrios griego y egipcio, se situaba entre el mar y el lago Mareotis. Parecía una inmensa túnica desplegada. Su escala sería

470. *Tykhe o Fortuna de Antioquía*. Copia romana del original en bronce de Eutíquides (h. 300-290 a.C.). Museos Vaticanos, Roma. La diosa, coronada por una almena y con espigas en la mano, está sentada sobre una roca junto a la que asoma nadando el joven e impetuoso río Orontes.



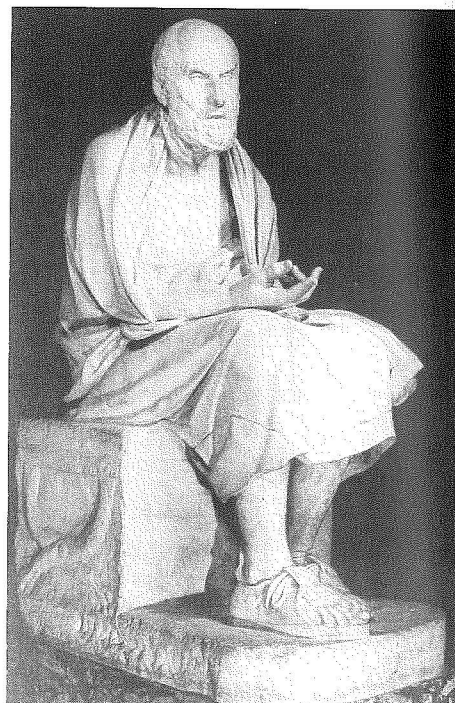
superior a lo conocido entonces para una ciudad griega: cinco kilómetros de este a oeste y dos de norte a sur, con amplias calles que encauzaban el intenso comercio del interior y del puerto. Un largo dique, el Heptastadio, la unía a la isla de Faro, con la inmensa torre luminaria levantada por Sóstrato de Cnido "en honor de los dioses salvadores y en beneficio de los marinos", una de las maravillas de la Antigüedad que desde el mar anunciaba el esplendor de la urbe. También el *Coloso de Rodas*, asombrosa estatua de bronce de setenta codos, émula de la grandiosidad egipcia, daba acceso al puerto de una de las ciudades autónomas más prósperas del Hellenismo. Un terremoto en 226 a.C. derrumbó sobre sus rodillas esta refulgente imagen del Sol.

Las ciudades buscarán la protección de *Tykhe*, la Fortuna que rige la azarosa vida de pueblos y hombres. Antioquía, capital del imperio seleúcida, eleva la colosal imagen en bronce de la nueva personificación helenística [470]. Se representó serena y sentada en una roca sobre el río Orontes, que nada hacia el espectador con ímpetu juvenil y viveza. Obra de Eutíquides, de la escuela de Lisipo, sus facetas piramidales multiplican los puntos de vista. Espigas y cabeza almenada aúnan la doble función,

fecundidad y guerra, que ocuparon siempre a la diosa oriental.

La ciudad es lujo, propaganda, ostentación. Confluencia y acogida de rutas de comercio a la vez que centro de esparcimiento y cultura. Ciertas fórmulas de un lenguaje común se extienden por la ciudad helenística. El pórtico columnado creará ambientes públicos diversos. Dará lugar a la estoa, corredor con soportales y tiendas que podrá circuir al ágora o plaza pública, ahora creciente lugar de encuentro y reposo frente al ajetreo y tumulto de las calles populosas. Así, en la ciudad portuaria de Mileto, integrada en un tejido viario hipodámico, de perfección geométrica. O en Atenas, más irregularmente adaptada sobre la estructura del espacio antiguo [cf. Plano III]. La famosa estoa donada por Atalo II, rey de Pérgamo admirador de Atenas (159-138 a.C.), cerraba el ágora en su lado oriental y tenía dos pisos, el inferior dórico, el superior jónico: una superposición helenística. Otra estoa ateniense, la vieja *Poikile* ("Pintada"), albergará la escuela estoica de Zenón y Crisipo que allí enseñaban la paz del espíritu y una vida armónica con la naturaleza (s. III a.C.). Con mirada y dedos dia-

471. *Retrato del anciano Crisipo*. Copia romana de un original del s. III a.C. Museo del Louvre, París. La cabeza es un molde añadido a partir de un busto de Crisipo conservado en el Museo Británico de Londres. El filósofo estoico dirige su ademán inquisitivo al espectador.



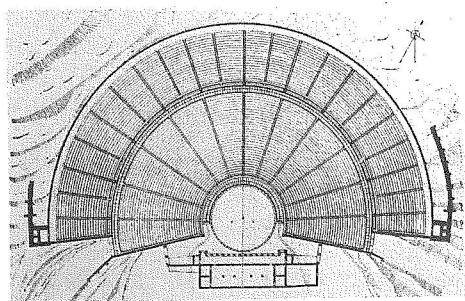
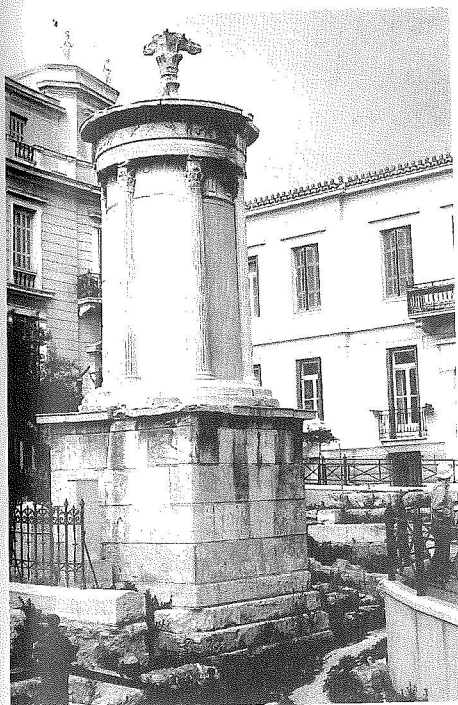
léticos, un Crisipo sentado escruta al interlocutor ocioso del ágora para atraerle a la tranquilidad y entereza del sabio [471].

Otra novedad es el gimnasio, espacio rectangular al aire libre rodeado por pórticos columnados con habitaciones donde se visten y ungen de aceite los atletas. Cuerpo y espíritu comparten el espacio educativo del Hellenismo, y en el gimnasio la *exedra* o *ephebeum*, con asientos corridos, es el lugar de enseñanza del efebo. En Priene al gimnasio se une el alargado estadio, para la carrera.

Otros edificios colectivos —la *Boulé* o consejo de gobierno, y el teatro [473]— protegerán las instituciones de la vida ciudadana, células del Hellenismo. Se recrean espacios junto al teatro. La vía de los Trípodas en Atenas, ambientada con las ofrendas triunfales de los certámenes teatrales que se deben a Dioniso, nos ha legado una pequeña joya arquitectónica: la Linterna de Lisícrates [472], por el nombre del corego que sufragó el drama vencedor (335-334 a.C.). La adornan semicolumnas corintias sobre un muro circular. La coronaba un trílope de bronce.

Los espacios públicos se ornarán con estatuas de dioses y de ciudadanos ilustres

472. Linterna de Lisícrates, Atenas. Mármol (h. 335-334 a.C.). Es un monumento coréutico, erigido en la vía de los Trípodas que llevaba al teatro de Dionisio como conmemoración de una victoria teatral.



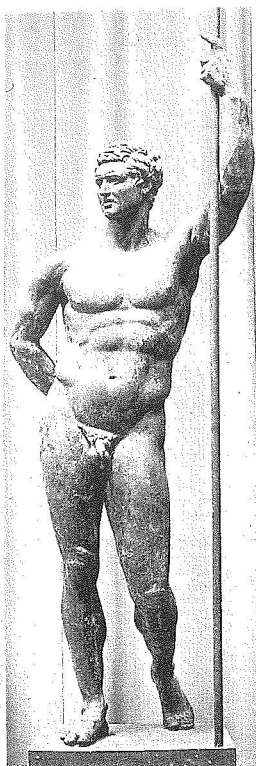
473. Teatro de Epidauro (h. 300 a.C.).

El espacio del teatro fue una de las grandes invenciones de la arquitectura griega. Toda ciudad que se preciara, todo gran santuario del Hellenismo tenía su teatro. Servía para las representaciones dramáticas y reuniones colectivas.

Frente a nuestro teatro moderno, cerrado, era el antiguo un espacio abierto, en estrecha relación con la naturaleza. Las representaciones tenían lugar de sol a sol, al aire libre. Su núcleo central lo constituye la *orchestra*, espacio circular donde el coro danza. En torno a él se sitúa el lugar de la contemplación —*théatron*, en latín *cavea*— con los graderíos adaptados a la falda de una colina. El Teatro de Dioniso en Atenas se apoyaba en la ladera sur de la Acrópolis. Originariamente, la disposición de los asientos era irregular, de materiales perecederos. A partir del siglo IV se ordena y geometriza con graderíos de piedra. El modelo del santuario de Epidauro surge en esta época, hacia el año 300 a.C. Se combinan acústica, estética y movilidad por medio de escaleras radiales. En época helenística se añade una zona superior con veintidós graderíos que completan un aforo para más de doce mil espectadores. Un pasillo o cinturón central permitía la rápida circulación del público.

El tercer elemento es la *skéné* o escena. Al principio era simplemente el lugar donde se guardaban las máscaras y disfraces y donde los actores, mientras cantaba el coro, se cambiaban. Sobre su techo podían hablar los dioses (*theologeion*). Paulatinamente se utilizará y decorará también como fondo de escena: la tienda o palacio con la puerta central y dos laterales, adecuadas a las peripecias de la acción. En época helenística se elevará en mármol. Dos rampas dan acceso al proscenio, nuestro escenario elevado, donde actúan los actores. La *orchestra* del drama antiguo había perdido importancia; el coro apenas intervenía.

En su *Descripción de Grecia*, Pausanias recuerda el Teatro de Epidauro, "digno de contemplarse". Lo atribuye, tal vez erróneamente, a un tal Policleteo: "¿Qué arquitecto podría competir dignamente con Policleteo en armonía y belleza?" (2, 27, 5).



474. *Gobernante helenístico*. Bronce (s. II-I a.C.). Museo Nacional de las Termas, Roma. El desnudo idealizado, apoyado en su lanza, es una posible imitación, llena de pasión, del modelo de Alejandro heroificado.

que aportaron algún beneficio a la ciudad: gobernantes, atletas, filósofos, poetas... Al tipo genérico se asocia el rasgo individual. El retrato relaciona identidad física y cualidad moral. Una famosa estatua de *Demóstenes*, obra de Polieucto, se erigía en el Ágora de Atenas. Las copias lo muestran huesudo e inquieto, sus dedos de orador entrelazados, la mirada hundida en esa íntima relación, física y psicológica, del mejor retrato helenístico.

No sabemos la situación originaria ni la identidad precisa del *Gobernante helenístico* [474] hallado en Roma, evocación de la estatua de Alejandro con lanza. La glorificación de su cuerpo desnudo, como un atleta policlético, sitúa al príncipe poderoso y enérgico en la esfera ideal de los dioses. También de Roma procede el *Boxeador de las Termas*, los puños envueltos en las cintas de boxeo, su rostro golpeado girando hacia lo alto, como un héroe. La imagen del atleta, genérica en el clasicismo, se especializa en retratos que mezclan rasgos fisonómicos e interioridad. Frutos del saqueo romano, gobernante y atleta hubieron de adornar un día una ciudad helenística.

Si el edificio sagrado por excelencia de época clásica fue el templo, el Helenismo no aportará gran originalidad ni refinamientos a la vieja fórmula. Templos jonios de densas columnatas como los de Éfeso y Apolo en Dídima se elevan sobre la grandiosidad de sus precedentes arcaicos. En Dídima, tras las columnas se abría un monumental patio interior hundido en el suelo, abierto al cielo (hípetro), rodeado de un altísimo muro que separaba del exterior el ambiente secreto y luminoso del dios [475]. En su centro, un diminuto templito jonio guardaba el agua oracular. El juego de espa-

cios es aquí contraste de ambientes, como en las plazas y gimnasios de la ciudad.

Consistió la originalidad helenística en la disposición del templo en el espacio, en la escenografía que lo rodea. El famoso santuario de Asclepio en Cos, donde Hipócrates había fundado su escuela de medicina (s. IV a.C.), se ordena ahora sobre un juego de amplias terrazas columnadas por las que el peregrino sube hacia el templo. Ascensión esperanzada, murmullo del agua curativa y envoltura suave de naturaleza y arte arropan el camino en sueños del iniciado hacia el dios.

La ilusión escenográfica —jardines, rocas, agua— forma parte de la creación artística. La escuela de Rodas hubo de ser experta en juegos de ambiente, que en época de Tiberio culminarán con los maravillosos grupos de la villa de Sperlonga. El relato mitológico —pintura, escultura— se envuelve de naturaleza y arquitectura. La *Victoria de Samotracia* [477] irrumpe impetuosa, su busto hacia adelante, sobre la proa del barco dispuesto en la cumbre del santuario rocoso. Su gesto decidido pudo multiplicarse en una piscina reverberante. Las alas de fino plumaje desplegadas, su vestido agitado por la brisa marina, el cuerpo sensual insinuado según la vieja tradición: todo anuncia la victoria naval.

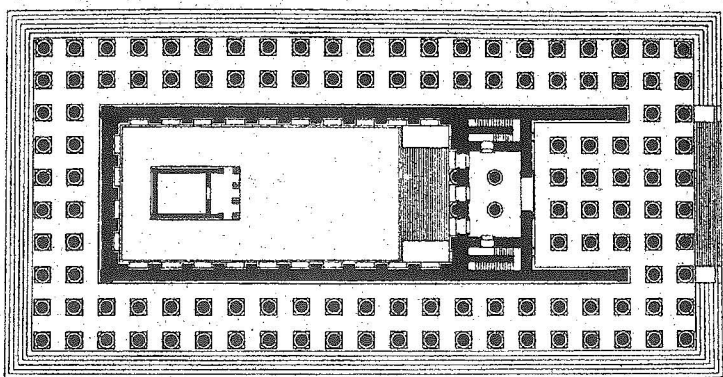
La *Afrodita en cuclillas* de Dedalsas [476] no se entiende bien sino en el ambiente de un santuario helenístico. Nicomedes, rey de Bitinia, la encargó como estatua de culto que compitiera con la Cnidia de Praxíteles. Como Afrodita oriental, es diosa fecunda, los pliegues de su maternidad indicados con realismo. Su cuerpo, piramidal como la *Tykhe*, gira sobre sí mismo, concentrado para recibir el baño. Frente a una Cnidia que descubre la mirada del hombre, aquí la diosa misma sorprende su propia belleza en los juegos del agua. Admirada, entreabre los labios divinos. Reflejos y mirada convergen en la expresión anímica del Helenismo.

El ámbito de lo privado

El tumulto de la ciudad y de lo público contrasta con el ansia de privacidad que descubre esta época del individuo y de la felicidad personal cultivada por los epicúreos.

El anárquico barrio de los comerciantes en la islita de Delos, de estrechas y tortuosas calles, nos asoma a algunas de las más lujosas casas helenísticas (s. II a.C.).

475. El nuevo Templo de Apolo en Dídima, iniciado en el año 313 a.C.



Desde la calle y a través del vestíbulo, la luz interior y el mármol anuncian el bienestar del patio columnado, con pozo propio para el agua de lluvia. Se repite el esquema del peristilo de la ciudad —combinación de espacios abiertos, semicubiertos y cerrados— ahora en el reducido ámbito privado. En torno al patio se disponen las habitaciones de recepción y de banquete, el *andrón* o espacio de hombres. Tenían algunas de estas casas dos pisos, el superior destinado a habitaciones. El ámbito de la mujer, *gynaikón*, solía disponer de un acceso más reservado e íntimo. El suelo, de tierra batida, se cubre de mosaicos en las estancias más nobles. El *andrón* de la Casa de las Máscaras en Delos posee un abigarrado mosaico de teselas cuyo *emblema* o cuadrado central muestra a Dioniso cabalgando una pantera mientras agita tirso y pandero en sus manos. Anticipa Delos las señoriales mansiones romanas de Pompeya y Herculano.

476. *Afrodita en cuclillas*. Copia de un original de Dedalsas de Bitinia (s. III a.C.). Museo de las Termas, Roma. La diosa, que se baña acurrucada, contempla la belleza de su rostro en el espejo del agua.



477. *Victoria de Samotracia* (h. 190 a.C.). Museo del Louvre, París. La diosa descendiendo impetuosa sobre la proa de una nave para conmemorar una victoria.

El banquete y el servicio del vino nos asoman a la variedad de formas de las vajillas de plata, que preludian las romanas. También el adorno de la mujer se diversifica. Delicadas filigranas esconden en sus flores de oro a diminutos *érotas*, alígeros amorcillos que pueblan el jardín de Afrodita. Afrodita y Dioniso, tan populares en el Helenismo, comparten por igual ágora y gineceo, lo colectivo y lo íntimo.

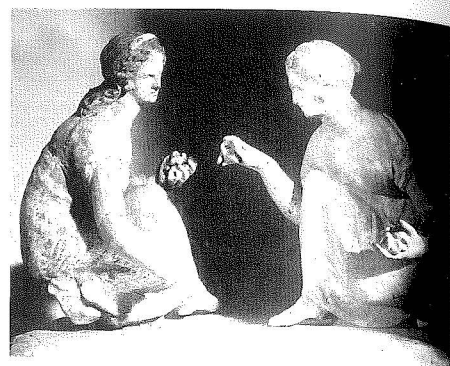
Innumerables terracotas trasladan a la escala menor de lo privado las formas de la gran escultura. Figuritas de mujer —*tanagra*s— envueltas en la riqueza de mantos que recuerdan las finas telas de Cos, reproducen los suaves contornos de Praxíteles. En un grupo de Mirina, dos mujeres cuchichean, sentadas en un lecho, labios y oídos próximos para la intimidad del secreto. Dos



chicas de Capua juegan a las tabas a la espera de la suerte, el deseado azar de Afrodita [479]. Una pintura de Herculano reproduce el tema. Es un mundo estilizado, rococó, amable.

El reino de Pérgamo: arte, política, escenografía

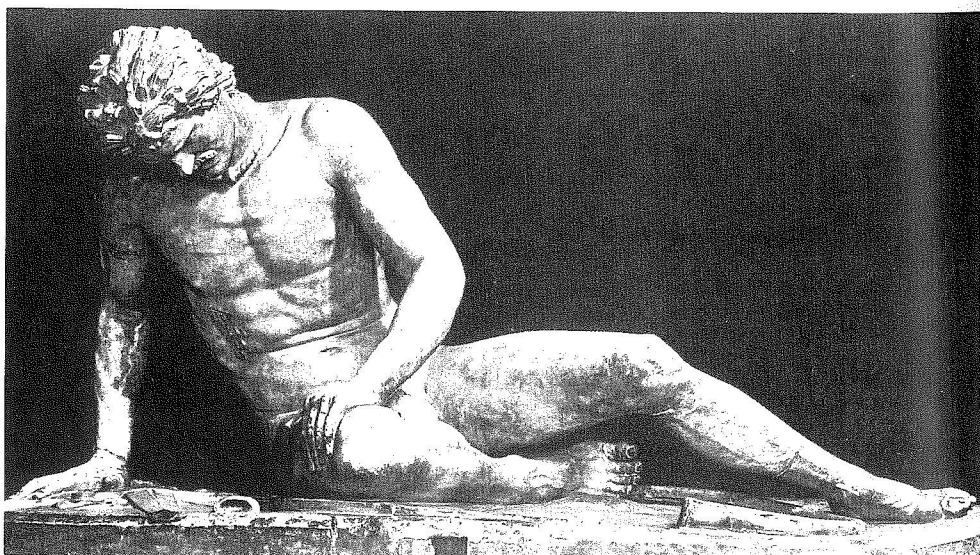
Erigida sobre la ladera de una montaña, la Acrópolis de Pérgamo despliega a los ojos del viajero que se acerca desde el valle del Caico el urbanismo más teatral y espectacular de todo el Helenismo [cf. Plano IV]. Se descubría la ciudad al ascender a través de pórticos y terrazas sucesivas. Distribuían éstas el espacio de acuerdo con las principales funciones de la vida cívica: el mercado, en la inferior; gimnasios y escuelas para niños, efebos y jóvenes, en la central; poder, religión y cultura, en la superior. Aquí se encontraba el monumental *Altar de Zeus*; el templo dórico de Atenea Nicéfora con el pórtico dedicado por Eumenes a la diosa que trae la Victoria, con los relieves de las armas acumuladas de los vencidos; y la famosa biblioteca, émula de Alejandría, precedida de un pórtico columnado. Detrás estaba el palacio, gran casa con peristilo que protegía la privacidad real. Y, a su lado, el recinto cultural o *heroon* del fundador, el monarca divinizado. Adaptado a la acusada pendiente de la colina se abría en abanico el gran teatro con capacidad para diez mil personas y escenario de madera, desmontable para no romper la perspectiva.



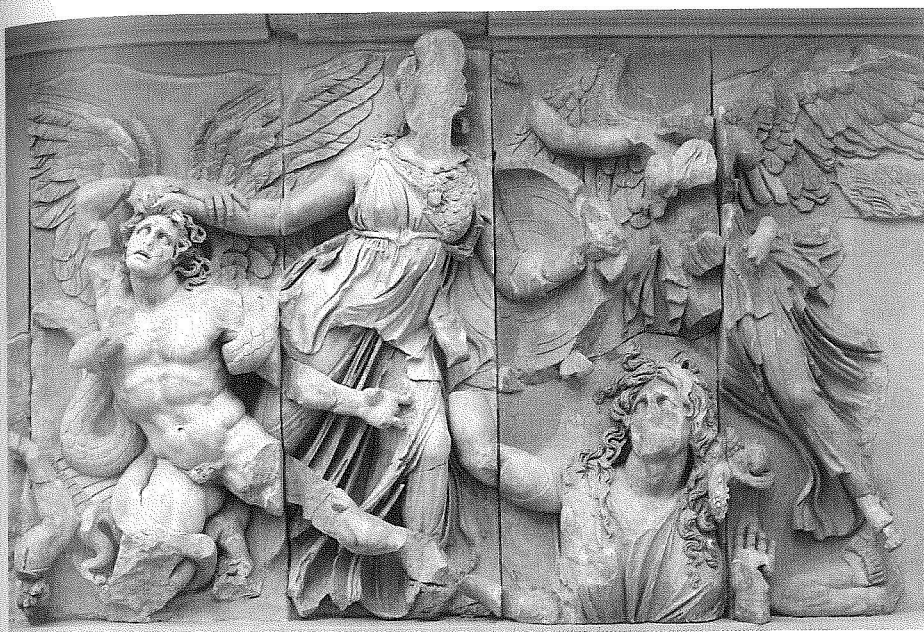
479. *Las jugadoras de tabas*. Grupo en terracota de Capua, sur de Italia (h. 300 a.C.). Museo Británico, Londres. Las muchachas lanzan las tabas al aire y las recogen sobre el dorso de la mano.

A él se asociaba el templo jónico de Dioniso, dios de la transformación. Hemos descrito brevemente la urbanización final de Eumenes II, a inicios del siglo II a.C. Los monarcas pergamenos, volcados a Grecia, tuvieron en mente el modelo propagandístico y político de la Atenas de Pericles, cuya acrópolis emulan.

Es Pérgamo en sí misma una obra de arte teatral. Gran centro de erudición patrocinada por la monarquía, convocará a literatos, filósofos y artistas. La ciudad se adorna y se muestra. Se habla de dos escuelas pergamenas en escultura. La primera culminó con el grupo de cuatro estatuas que conmemoraba la victoria de Átalo I sobre los gálatas en el río Caico (238-237 a.C.), un tributo a la nobleza y valor del vencido que elige la muerte antes que el deshonor y, reflejamente, un canto a la



478. *Galo Capitolino muriendo*, del monumento de Atalo I en Pérgamo (h. 220 a.C.). Museo Capitolino, Roma. Junto a su mano yacente, la espada, desenfundada, y la vaina. Pudo representar al "Tocador de trompeta" (*tubicen*) del escultor Epígono, mencionado por Plinio (*Historia Natural*, 34, 88).



480. Friso oriental del Altar de Pérgamo
(h. 190-180 a.C.). Museo de Pérgamo, Berlín.

El visitante que entraba en el recinto del Gran Altar hallaba de frente el grupo principal del friso este: los triunfos de Zeus y Atenea sobre sus oponentes los gigantes. Este grupo se desviaba hacia la derecha del friso para asociarse al templo de Atenea victoriosa en la ciudadela que asomaba al fondo. La iconografía se integraba así en la escenografía de Pérgamo.

En la parte derecha del friso, reproducida en la ilustración, Atenea avanza impetuosa, con su escudo en la diestra, agarrando del cabello con su mano izquierda al gigante Alcioneo, monstruo alado que en vano quiere escapar de la diosa. La serpiente de Atenas acude en ayuda de su señora mordiendo con violencia su pecho. El gigante eleva su rostro al cielo y grita de dolor, los ojos hundidos en las órbitas. El mito contaba que Alcioneo no sería vencido mientras permaneciera en contacto con la Tierra en donde había nacido y de donde recobraría su vigor. Ante los gritos acude la madre, Ge, para salvar al hijo, asomando su dramático busto del seno de la tierra y extendiendo un brazo suplicante, en vano. La Victoria alada se acerca ya por la derecha para coronar a Atenea.

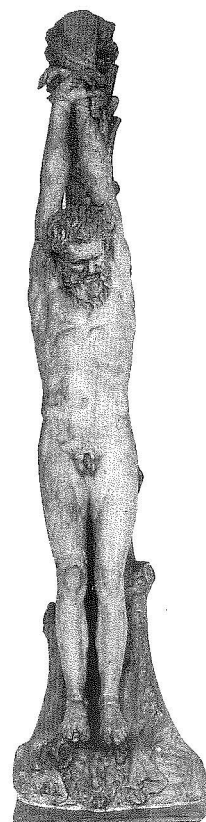
En la parte izquierda, el friso prosigue mostrando la figura de Zeus, de monumental musculatura, que ha golpeado con su rayo de fuego el muslo de un gigante barbado, Porfiriión. A la derecha del dios se desploman arrodillados otros dos oponentes, las piernas de uno de ellos rematadas en colas serpentiformes. Zeus es la única divinidad del friso capaz de enfrentarse a un tiempo con tres oponentes.

El espectador se veía introducido en un tumulto de figuras grandiosas, sobrehumanas, casi en bulto redondo, con escorzos que podían romper el marco del friso barroco. El espacio superior lo ocupaban los dioses, que mantenían una cierta calma estoica.

La erudición de filósofos, escultores y poetas interviene en el programa religioso y político del Altar. El mito hesiódico se reviste de alegoría. La batalla entre dioses y gigantes es parábola de la de griegos y bárbaros. El rey de Pérgamo, vencedor de Gálatas, tiene su modelo en Zeus, su protección y victoria en Atenea.

supremacía de la civilización griega de la que el monarca era salvador frente al bárbaro. Sentado para morir sobre el gran escudo oval, la trompeta curva rodeándole, ceñido el cuello con torques de oro, el *Galo Capitolino* inclina su rostro último al suelo

[478]. La espada del suicidio yace en tierra. La vida se le escapa a chorros de la herida en el pecho. Melodramático y barroco es el *Grupo Ludovisi*, de estructura piramidal. Asistimos al suicidio del príncipe galo tras haber dado muerte a su

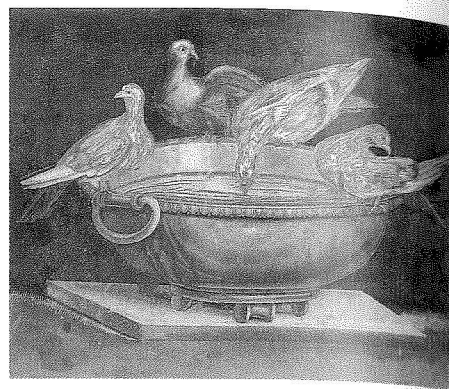


481. *El suplicio de Marsias*. Copia de un original del s. III a.C. Museo del Louvre, París. Marsias, atado a un árbol, va a ser desollado vivo por un esclavo escita.

mujer. Apoyada en el brazo del esposo, se derrumba de rodillas. Estos gestos tan admirados por el Romanticismo se prolongarán en la pintura de historia del siglo XIX. Una copia menor de este grupo la ofreció el mismo Atalo en su visita a Atenas en testimonio de su vinculación espiritual con Grecia. Se erigía allí sobre la Acrópolis.

A inicios del siglo II a.C., en la época de Eumenes II, se fecha el monumental *Altar de Zeus*, una característica creación helenística que sustituye al templo clásico [480]. Se invierte la relación entre escultura y arquitectura que vimos en el Partenón, en favor de la primera. Sobre su alto podio, esculpido en derredor con la batalla de los dioses y gigantes, se eleva un pórtico o estoa columnada jónica. Dos alas laterales enmarcan la gran escalera de acceso al altar, circuido del pórtico y situado en el centro de un patio abierto. Es el contraste helenístico de los espacios: el exterior, con el tumulto de los relieves barrocos que implican religiosamente al espectador en su ascenso; el interior, sosegado, abierto al cielo de Zeus, lugar de ofrendas humeantes. Un nuevo relieve contaba aquí la historia fundacional de Pérgamo, que vinculaba así su poder dinástico a Grecia. Télefo, el fundador, era hijo de Heracles. Una narra-

482. *Músicos callejeros*.
Copia de un mosaico firmado por Dioscórides de Samos (150-100 a.C.).
Pompeya, Villa de Cicerón.
Museo Nacional de Nápoles.
Los músicos tocan una canción orgiástica con pandereta, címbalos y flautas.



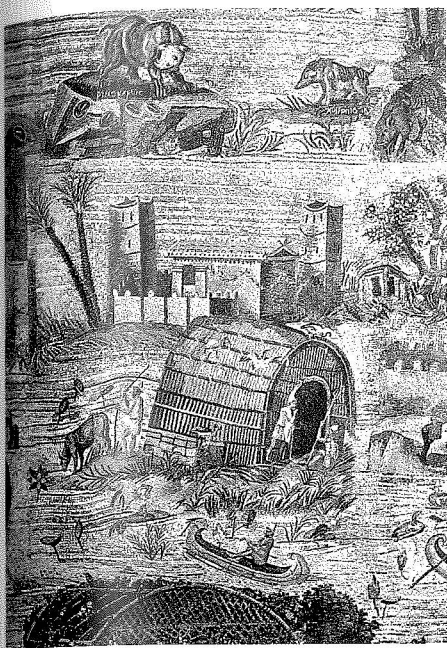
483. Cuadro musivario o *emblema* con palomas posadas en el borde de una palangana metálica. Copia romana de un mosaico de Soso de Pérgamo (s. II a.C.). Procede de la Villa de Adriano en Tivoli. Museo Capitolino, Roma.

ción continua, novedad helenística, con los sucesivos episodios de la iniciación heroica del joven bajo la protección divina, se desarrolla en este friso interno, inacabado, posiblemente la última gran obra de la escuela de Pérgamo.

En la corte de Eumenes vivió Soso de Pérgamo, el famoso mosaísta que pintó con los delicados colores de la piedra. Su virtuosismo sustituyó a la pintura. Dos mosaicos, reproducidos luego en las casas romanas, decoraron los interiores pergamenos trasladando a lo privado la ilusión y erudición de la corte. En el *Mosaico de la Casa sin barrer* se esparcen por el suelo los restos de un banquete: patas de mariscos, espinas de pescado, desperdicios de fruta, cáscaras de nuez y hasta un ratoncillo merodeador. Naturaleza muerta con sus sombras, simbiosis entre una realidad meticulosa y múltiple y el ilusionismo que confunde la imagen pintada con un final de fiesta. Espacio y representación juegan especularmente con la realidad. El segundo mosaico es más íntimo: un *emblema* o cuadro central con cuatro palomas sobre el borde de una lujosa palangana metálica. Reflejos y brillos en metal y agua combinan su juego de variaciones con la vivacidad de las aves de Afrodita [483].

La diversidad del gusto

El Hellenismo es época de confluencias y diversidad artística. Se dan cita múltiples tendencias, coexisten las más variadas formas del gusto. Se profundiza en caminos



484. Detalle del gran mosaico del Santuario de la Fortuna en Praeneste, Lacio (h. 100 a.C.). Museo de Palestrina. Se representan escenas de la vida nilótica: rinoceronte y mamífero de río (*choiropithekos*); isleta con templo, visto por detrás, y palmeras; cabaña de juncos.

abiertos por grandes artistas del siglo IV como Lisipo (la nueva proporción, su tridimensionalidad), Escopas (el barroquismo dramático, el dolor) o Praxíteles (la forma delicada).

El Barroco helenístico se desarrolla sobre todo en Pérgamo y en Rodas. Incorpora al espectador a la ilusión y al movimiento, a los reflejos, a las sugerencias indirectas. Relaciona dolor físico y psíquico, que convierte en escenografía en el *Altar de Pérgamo* o en el *Grupo de Marsias*, aquel sileno en tensión violenta colgado del árbol del suplicio, desollado vivo por el esclavo escita [481]. Escultores rodios llevarían la expresión del sufrimiento a su paroxismo último en el *Laocoonte*.

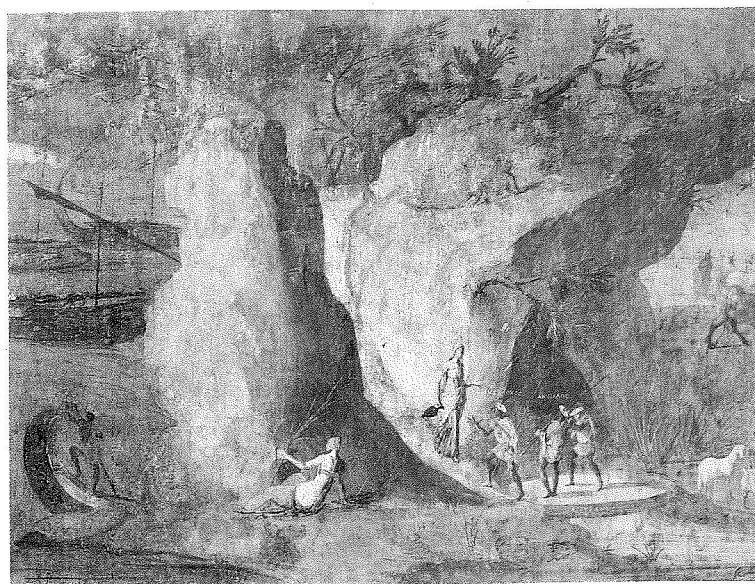
Idealidad y realismo coexisten en combinaciones múltiples. Se representa la vejez en su sabiduría —el filósofo Crisipo— o en su degradación y fealdad: la borracha aferrada a su botella, una vieja hetera, desdentada y rugosa, servidora de la calle y de Dioniso, su risa pública convertida en mueca. La comedia nueva de Menandro llevó a los escenarios los caracteres humanos, como en los mosaicos de Dioscórides de Samos (150-100 a.C.), que nos remiten a pinturas

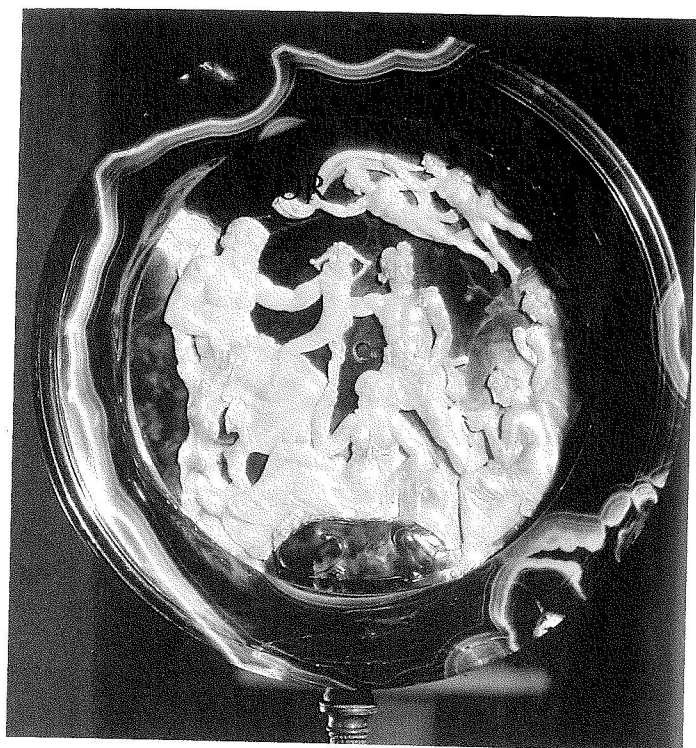
perdidas: una animada reunión de mujeres o la vívida escena de los músicos callejeros, con juegos de luz que matizan los colores [482]. Surge el motivo de género. El regordete niño ahogando a una oca, escultura de Boeto, es un juego cruel a mitad de camino entre lo realista y lo rococó.

Naturaleza y erudición permean el arte de las cortes de Pérgamo y Alejandría. Hermosos mosaicos reproducen la diversidad marina con la precisión de lo observado. Uno inmenso, en el Santuario de la Fortuna de Praeneste, en el Lacio, despliega la infinita variedad de la vida y la fauna exótica del Nilo como un cuadro o mapa topográfico alejandrino [484]. Su suelo, que tal vez cubría el agua de una fuente o ninfeo de Isis, relata la sagrada inundación del Nilo propiciada por la diosa fecundadora de Egipto, Isis-Fortuna [486]. En la multiplicidad de la naturaleza, el hombre comparte sus afanes con los demás seres. Una sucesión narrativa guía también las pinturas de temas odiseicos como el ataque de los salvajes Lestrigones contra los compañeros de Ulises [485]. El paisaje arcádico —mar, rocas, árboles, rebaños, charcas espejantes— irrumpe en las eruditas reminiscencias de Homero. Con la nueva escala de la naturaleza, los gigantes de esta anticipación mítica del país de Gulliver se tornan diminutos.

El afán coleccionista de Roma aviva la mirada retrospectiva. El final del Helenismo emula modas pretéritas con frías recreaciones que invaden el mercado de una Roma

485. Paisaje con tema odiseico. Copia de un original helenístico de una casa del Esquilino, Roma (h. 50 a.C.). Biblioteca Vaticana, Roma. Arribada al país de los Lestrigones. Encuentro de dos compañeros de Ulises con la hija del rey Antífates, de tamaño sobrehumano, cuando descendía con la hidria desde la fuente. Basado en el libro X de la *Odisea*.





486. La Taza farnesia (s. I a.C.).
Museo Nacional de Nápoles.

Es una copa poco profunda de una sola pieza, la gema de mayor tamaño (20 cm de diámetro) que conservamos. Propiedad de Lorenzo de Medici en 1471, pudo acaso provenir del botín de Alejandría, tras la victoria augustea. Posiblemente se fabricó en esta ciudad con sardónice procedente de la India. De sus tres franjas, la central, blanca sobre el fondo marrón, forma el relieve principal de las figuras talladas.

Se discute su interpretación, que nos ilustra sobre la compleja erudición alejandrina. El personaje barbado sentado a la izquierda junto a un árbol nudoso, cornucopia en mano, sería el Nilo. A sus pies, una mujer recostada se apoya en la cabeza de una esfinge. Es simbiosis de la griega Deméter y la egipcia Isis, su túnica anudada entre los pechos como en la diosa del Nilo. Sostiene en su diestra unas espigas, don de la fecundidad divina. Detrás, un joven irrumpe decidido, el saco del sembrador y el cuchillo en la izquierda, un arado en su derecha. Sería Triptólemo-Horus, hijo y enviado civilizador de la diosa.

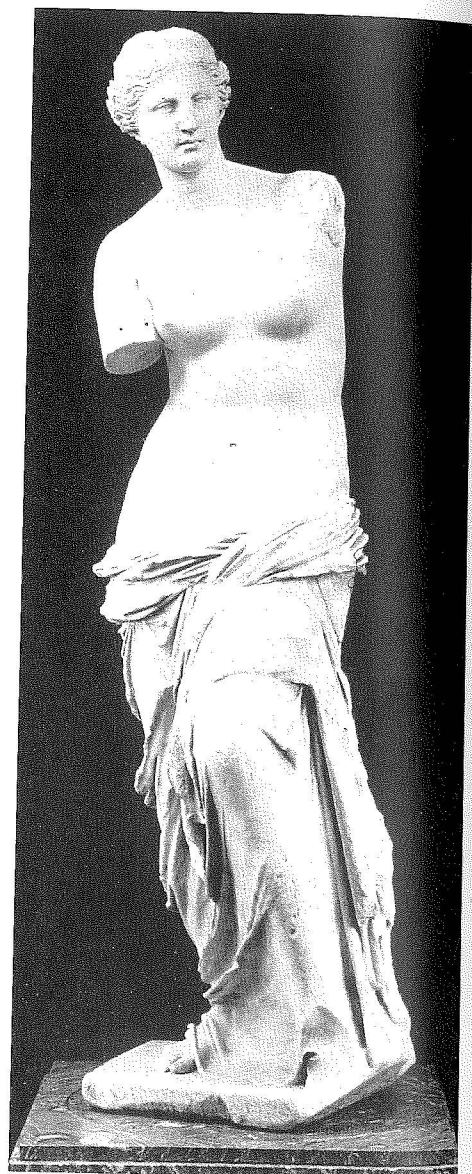
Las dos hermosísimas muchachas semidesnudas de la derecha aludirían a las Horas, las dos estaciones del campo egipcio. Una de ellas, cuya espalda vemos, sostiene un cuenco en la mano similar a la *Taza farnesia*. Aludiría a la inundación del Nilo. Su compañera con el cuerno, a la época de la recolección fecunda. Arriba, dos jóvenes vientos danzan estilizada-mente en esta narración cíclica. Uno de ellos hace sonar la caracola, cuya brisa hincha la túnica de su compañero. El soplo de los vientos produce la crecida del Nilo y la cosecha anual.

Probable posesión real, se supone que bajo la escena mitológica se oculta una lectura política. En el Helenismo, el faraón y su familia asimilarían ante el pueblo la función benefactora divina. Gracias a ellos, la tierra del Nilo se fecunda. Se discute sofisticadamente, desde el retrato o la estilística, cuáles de los Tolomeos son los que aquí se representan.

La mezcla de estilos apunta al eclecticismo alejandrino del siglo I a.C. El gran mosaico ensalzador del Nilo, en Palestrina, es de similar fecha.

imitadora de Grecia. Se copian y multiplican viejos modelos escultóricos o pictóricos del clasicismo. Es la época de los talleres neoáticos, implantados en Atenas. Recordemos a Glicón, que hace propio el *Heracles Farnesio* de Lisipo. La *Venus de Milo*, al final de la larga serie de las afroditas desnudas, muestra esa belleza distante del último Helenismo [487]. Hallada en 1820, el Neoclasicismo de la época de Canova hizo de ella un ideal de perfección inescrutable, mito de feminidad prohibida que ha pervivido hasta nosotros.

487. *Venus de Milo* (150-100 a.C.). Museo del Louvre, París. La diosa, semidesnuda fue hallada en 1820 y pronto se convirtió en símbolo e ideal de la belleza griega.



7. EL ARTE IBÉRICO

Grecia, que tanto incorporó de Oriente, supo a su vez prestar más allá de sus fronteras fórmulas de su lenguaje artístico a las aristocracias del Mediterráneo oriental, del mar Negro (escitas) o del Occidente (púnicos, etruscos o iberos). Con el Helenismo, algunos de sus rasgos alcanzarán las fronteras de la India (arte de Gándara, Pakistán) y Afganistán. Algún ejemplo de los capítulos precedentes nos ha asomado ya a la recepción de artesanos griegos por dinastías locales en Asia Menor. Recordemos el Mausoleo de Halicarnaso.

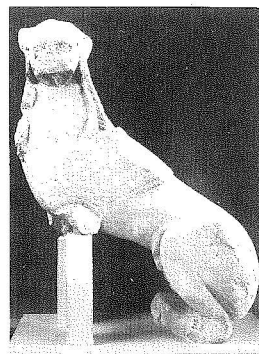
Este fenómeno, que de modo genérico y simple entendemos como un aspecto de la helenización, se presenta como un proceso sumamente complejo y dialéctico. No fue unidireccional, sino múltiple y creativo. Cada lugar, cada contexto exigía interpre-

488. *Dama de Elche* (s. v-iv a.C.). Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Ataviada con profusión de joyas y vestidos, se desconoce si originariamente fue imagen de cuerpo completo o fue concebida desde un principio como busto. Descubierta en 1897, se convirtió pronto en un símbolo de las raíces de lo hispánico.



taciones diferentes desde su propia cultura. Vamos a limitarnos aquí a apuntar algunos ejemplos de este lenguaje en el arte ibérico. Su tratamiento detenido nos asomaría a ese mosaico de culturas de la Península Ibérica que se extendieron a lo largo de la costa mediterránea hasta el interior de Andalucía oriental y la Meseta sur a lo largo de varios siglos, hasta su paulatina integración en la órbita política y cultural de Roma.

Desde sus tempranos balbuceos en el siglo vi a.C., la sociedad ibérica incorpora formas artísticas mediterráneas, que utiliza como signo distintivo de sus clases dominantes. Este lenguaje adquiere especial relieve en los santuarios y en el ámbito comunicativo de la muerte. Desde el siglo vi a.C. las necrópolis ibéricas del sureste español se pueblan de tumbas, algunas turri-formes, otras en forma de estelas coronadas con seres fabulosos como esfinges, sirenas o grifos. Asomarán animales fecundantes o protectores como toros o leones. Es un arte mostrativo y singular. La *Esfinge de Agost* (Alicante), en piedra calcárea, gira ante el espectador su rostro, amenazante al tiempo que protector, mientras despliega sus alas, vehículo hacia el allende del noble ibero allí enterrado [489]. Seres ambiguos, pertenecen a dos mundos diferentes. Sirven de tránsito, de comunicación constante entre la vida y la muerte. La extrañeza radical y su actitud de vigilancia les convienen. La *Esfinge de Agost*, obra plenamente local, ibérica, se inspira sin embargo en claras fórmulas griegas. En algún ejemplo, como en Haches (Bogarra, Albacete) la esfinge alada incorpora también en su gesto vital la enigmática sonrisa del arcaísmo. Aristócratas o régulos locales convocan a artesanos que exaltan sus tumbas con signos funerarios de raigambre mediterránea. Incorporarán además otros signos propios: el lobo, el caballo como vehículo heroizador, los cervatillos...



489. *Esfinge de Agost* (ss. vi-v a.C.). Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Ser monstruoso de raigambre griega, león alado con enigmático rostro humano, sirvió de intermediario en el ámbito funerario del aristócrata ibérico.

La imitación no es estéril sino creativa. La llamada *Bicha de Balazote* es un extraño ser híbrido, un toro recostado con rostro humano, vieja fórmula que los griegos llamaron Aqueloo. También nos mira. Las largas barbas son signo de temporalidad y de sabiduría sobrehumanas. Genio protector, sillar de esquina de una tumba ibérica, la Bicha conoce los secretos del allende.

El arte ibérico se descubrió tardíamente, en la segunda mitad del siglo XIX, y se trató de leer tanto desde el Oriente como desde Grecia. Hoy la interpretación trata de incidir más en la estructura interna de la sociedad ibérica que demanda e integra estas esculturas, sin que neguemos su pertenencia a ese cierto lenguaje mediterráneo común de los aristócratas. Cuando se descubrió la

490. *Dama de Baza* (s. IV a.C.). Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Sentada en un trono alado y depositaria de las cenizas del difunto, sostiene una paloma en su mano izquierda. Es diosa de fecundidad que acompaña y exalta al noble ibero en el enterramiento.



Dama de Elche, un busto de mujer adornado con profusión de joyas y mantos, se pensó inevitablemente en la perfección de la belleza griega [488]. Pero es obra local y debe explicarse internamente. Desde entonces, nuevos hallazgos van precisando día a día el complejo universo escultórico del mundo ibérico. Se han encontrado espléndidos grupos heroicos de guerreros en Porcuna, Jaén, y enigmáticos relieves funerarios de un príncipe de Pozo Moro (Albacete) que dilatan el horizonte de lo ibérico hasta los umbrales de la narración mítica.

La *Dama de Baza* (Granada) fue tumba de un personaje de alta condición —¿una mujer?— cuyos huesos cremados se depositaron cuidadosamente en el costado de la estatua, en su seno materno [490]. Está sentada sobre un trono alado, pues, además de señora es, como las esfinges, divinidad de tránsito hacia la muerte. En su mano izquierda sostiene un pichón azul, un recuerdo de aquellas diosas mediterráneas que compartían la fecundidad y la muerte. Ésta no se entiende sin su opuesto, la vida. Una y otra se contraponen y complementan. Actitud sedente y trono alado son fórmulas mediterráneas que encontramos en imágenes divinas de Grecia. Su rica policromía —azules, rojos amarillos, marrones...— recuerda también el colorismo vivo de la escultura antigua.

Otro tipo frecuente de la estatuaría ibérica es el oferente. Numerosos exvotos en piedra, de pie y frontales, presentan con profunda seriedad la ofrenda. La *Gran Dama del Cerro de los Santos*, adornada con riquísimos mantos y joyas para la ocasión sagrada, sostiene un vaso de libaciones [491]. Es un modo de acceder y perpetuarse ante el dios, de ofrecerse jurídicamente. Este gran santuario ibérico pudo ser lugar de pactos y encuentros entre diversas comunidades bajo la sanción sagrada que regula la divinidad. La estatua fue signo y expresión social y religiosa del encuentro.

A través del lenguaje humano el ibero entra en comunicación con los dioses. Pero la imagen divina resulta más desconocida y enigmática que la humana. No alcanza la expresión múltiple y variada que veíamos en Grecia. Atisbamos su presencia generalmente a través de la contraposición de la ofrenda que presenta el hombre, como en un espejo que refleja el eco humano, su voz. La individualidad de los dioses ibéri-

cos queda escondida bajo su velado lenguaje ritual. Miles de pequeños exvotos en bronce hallados sobre todo en santuarios como el rupestre de Despeñaperros (Jaén) despliegan el riquísimo universo social y religioso de los oferentes que testimonian su presencia ante la divinidad del lugar con multiplicidad de gestos y atuendos: los jinetes, los guerreros, las mujeres ataviadas con riqueza, animales como propiciación de una curación o signo de fecundidad... Fue éste un santuario de la naturaleza agreste asociado a funciones curativas. De ahí los exvotos anatómicos de diferentes partes del cuerpo: ojos, dentaduras, piernas... La presentación ante el dios permite también el desnudo del hombre y la mujer con esquemas y fórmulas que en ocasiones nos recuerdan el lenguaje de Grecia cuando la anatomía del cuerpo se indica bajo la transparencia de unas túnicas preciosas. Como las estatuas en piedra, los exvotos simultanean la ambigüedad de un signo a la vez social y religioso, señal para los demás hombres y para el dios.

No conocemos los nombres divinos ni sus historias míticas más que a través de ciertos indicios que atisbamos en las decoraciones cerámicas. Elche (Alicante) y Liria, un importante poblado fortificado valenciano, nos asoman, entre los siglos III y I a.C., a un rico universo iconográfico vinculado a las aristocracias locales. Elche despliega en sus vasos una decoración exuberante, una naturaleza múltiple que brota y surge con la espontánea vitalidad de mil imágenes. Los animales —lobos, aves, conejos— surgen en un mundo de opuestos, en constante acoso y huida. El busto humano, como la cabeza femenina que brota entre flores, parece aludir a un originario mito cosmogónico, al origen autóctono de la diosa que irrumpe milagrosamente con la vegetación del lugar, mirándonos de frente. Liria nos asoma a fiestas, a certámenes religiosos, a la imagen modélica de un tiempo y espacio míticos.

Orfebrería y argentería fueron novedosos cauces de expresión artística desde la primera época orientalizante que llamamos también tartesia (siglos VII-VI a.C.) hasta la ibérica. Filigranas y granulados —técnicas aprendidas de orfebres mediterráneos, fenicios o griegos— trasladan y mantienen en Iberia viejas fórmulas fecundas. En los atuendos de las estatuas



491. *Gran dama del Cerro de los Santos* (s. II a.C.). Museo Arqueológico Nacional, Madrid. De pie y ricamente ataviada para la ocasión sagrada, presenta en sus manos un vaso de ofrendas ante la desconocida divinidad del santuario.

y exvotos podemos hallar la utilización de esta rica joyería.

Lo individual compete en el arte ibérico con su expresión social y colectiva. En un momento avanzado comparte rasgos e inquietudes artísticas con el Mediterráneo helenístico. Asoman los gestos de la pasión interior bajo el hieratismo de fórmulas anquilosadas como son los pliegues rígidos y en zigzag de los mantos de las esculturas tardías. Gesto interior y manifestación externa se mantienen como lenguaje social. Son expresión de una moda fecunda.

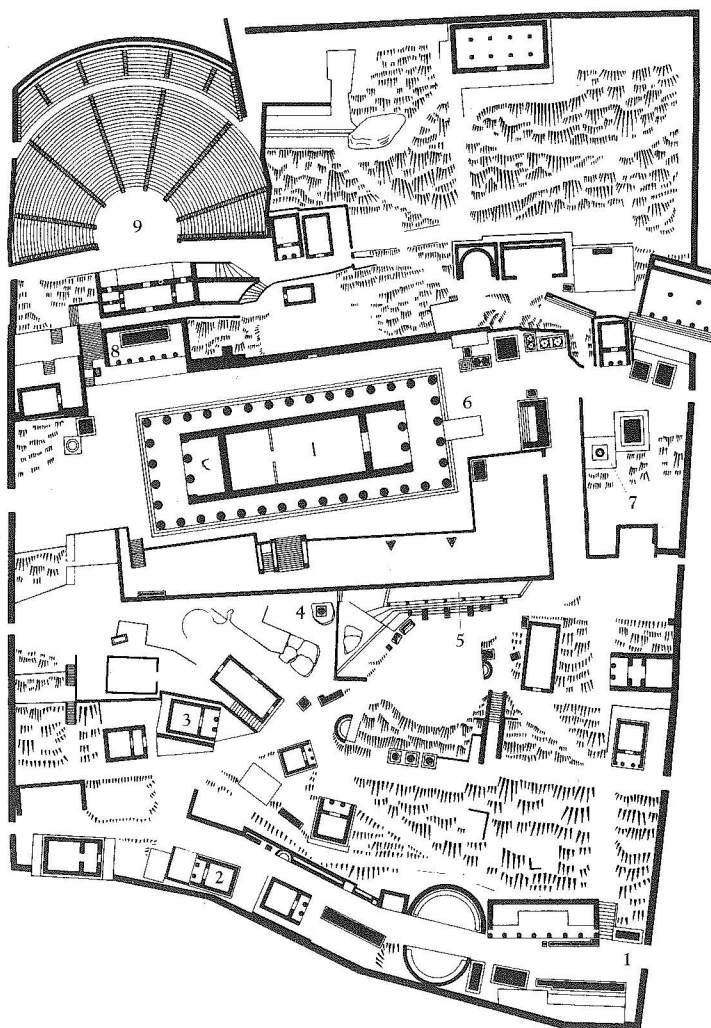
El arte ibérico —y en especial su estatuaria— es todavía hoy difícil de fechar y periodizar en secuencias precisas. Se ha perdido, desgraciadamente, la mayoría de sus contextos. No sirve aquí el ritmo evolutivo que guía al arte griego. Se debe a sus propias leyes temporales.

El arte ibérico nos abre a un universo lleno de sugerencias, de espontaneidad vigorosa, de delicado misterio. Situado en la periferia del mundo antiguo, émulo de los múltiples lenguajes mediterráneos, recorrió sin embargo con suma originalidad un camino propio cuyos vericuetos deberíamos seguir, ya con más detenimiento, en otro lugar.

APÉNDICE

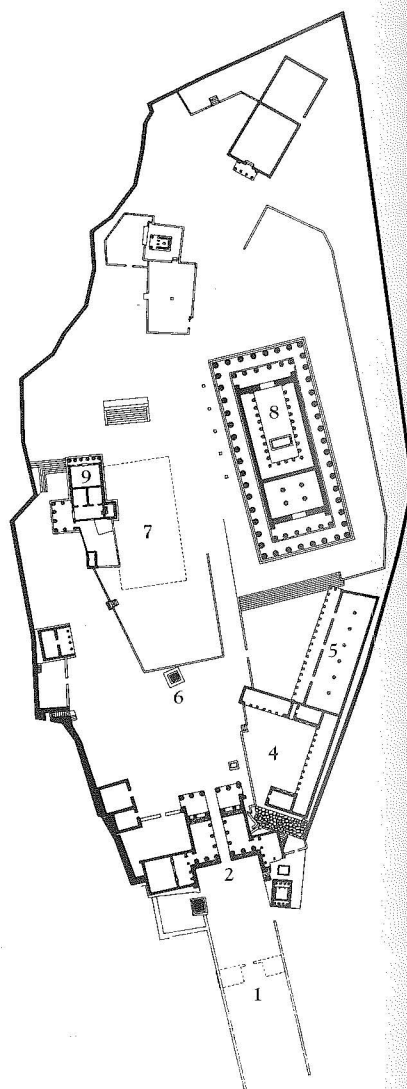
I. PLANO DEL SANTUARIO DE APOLO EN DELFOS (SEGÚN J. POUILLOUX-G. ROUX).

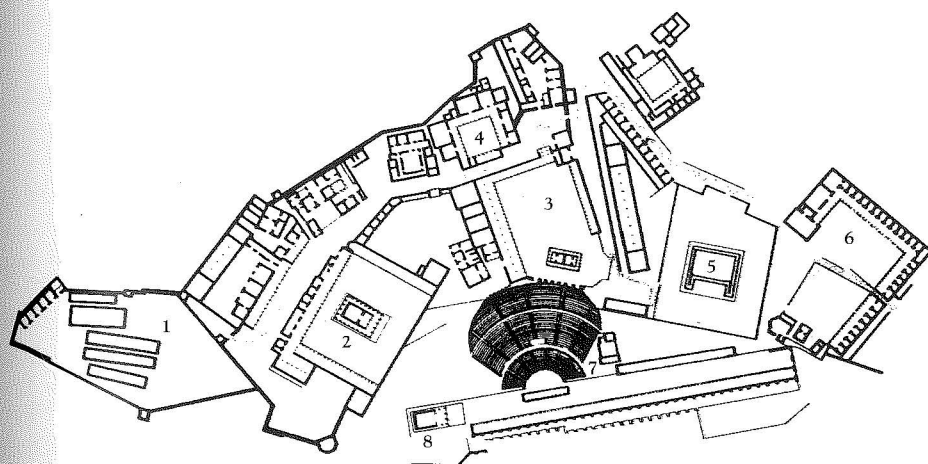
1. Acceso por la "Vía Sagrada"; 2. Tesoro de los Sifnios (h. 525); 3. Tesoro de los Atenienses (h. 490-489); 4. Columna con la Esfinge de los Naxios; 5. Pórtico de los Atenienses (478); 6. Terraza con el templo y altar de Apolo; 7. Trílope panhelénico de los Plateos, con la *Columna serpentina*; 8. Exvoto de Crátero, obra de Lisipo y Leócares; 9. Teatro.



II. PLANO DE LA ACRÓPOLIS DE ATENAS.

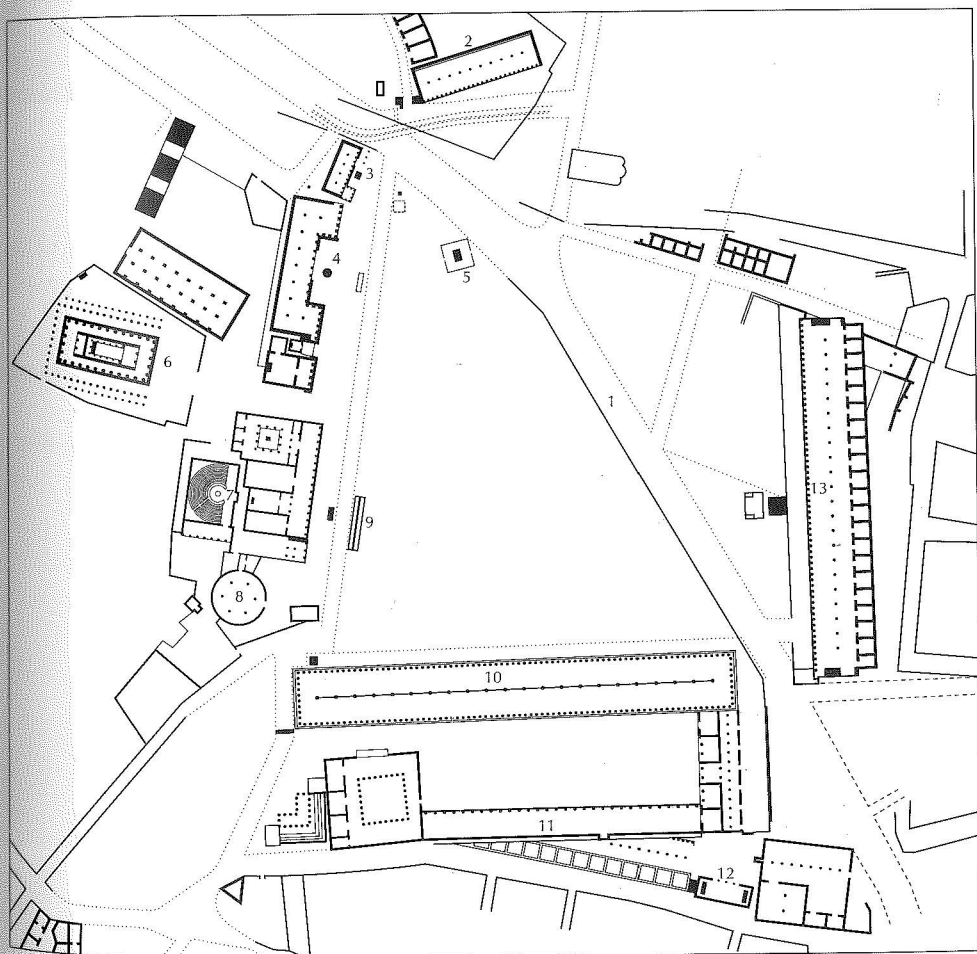
1, 2. Acceso desde la Vía de las Panateneas y Propileos; 3. Bastión y recinto de Atenea Nike; 4. Santuario de Artemis Brauronia; 5. *Calcoteca*; 6. *Estatua de Atenea Prómaco*, obra de Fidias; 7. Ruinas del templo arcaico de Atenea; 8. El Partenón; 9. El Erecteo.





III. PLANO DE LA ACRÓPOLIS DE PÉRGAMO.

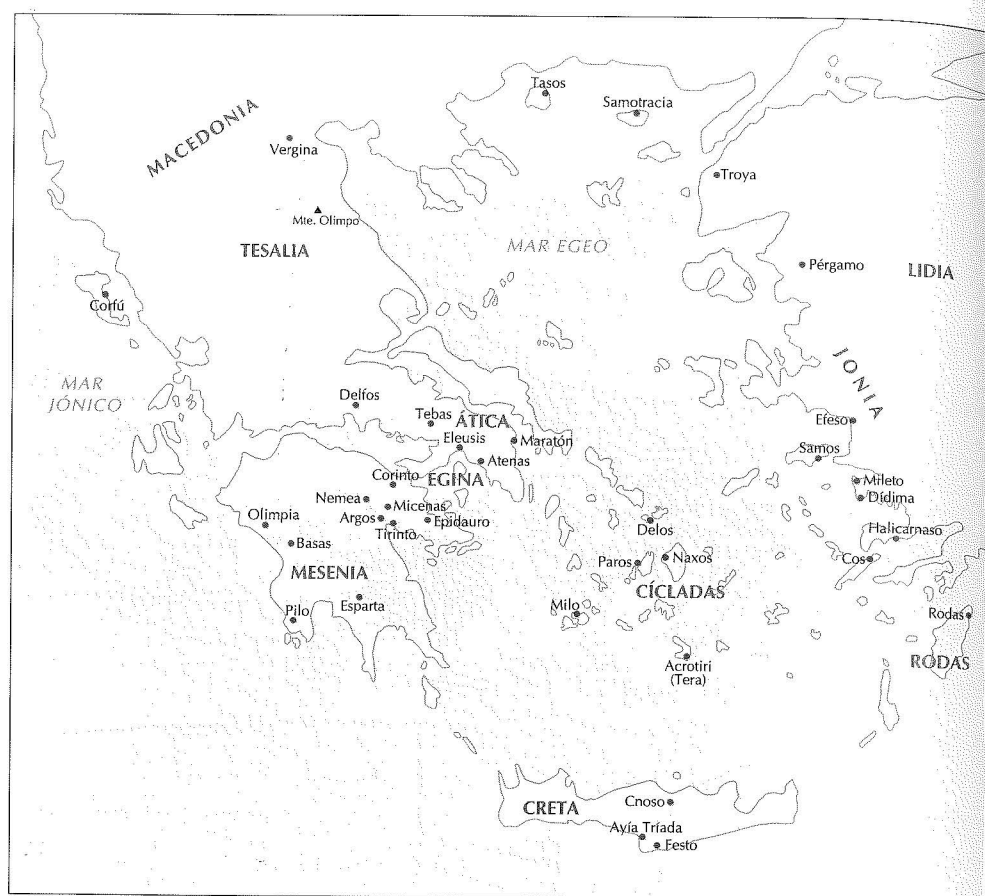
1. Arsenal, almacenes;
2. Templo de Trajano, erigido por Adriano;
3. Recinto de Atenea Nicéforo y Biblioteca;
4. Palacios de Eumenes II;
5. Altar de Zeus;
6. Ágora porticada dórica;
7. Teatro sobre la pendiente;
8. Templo de Dioniso.



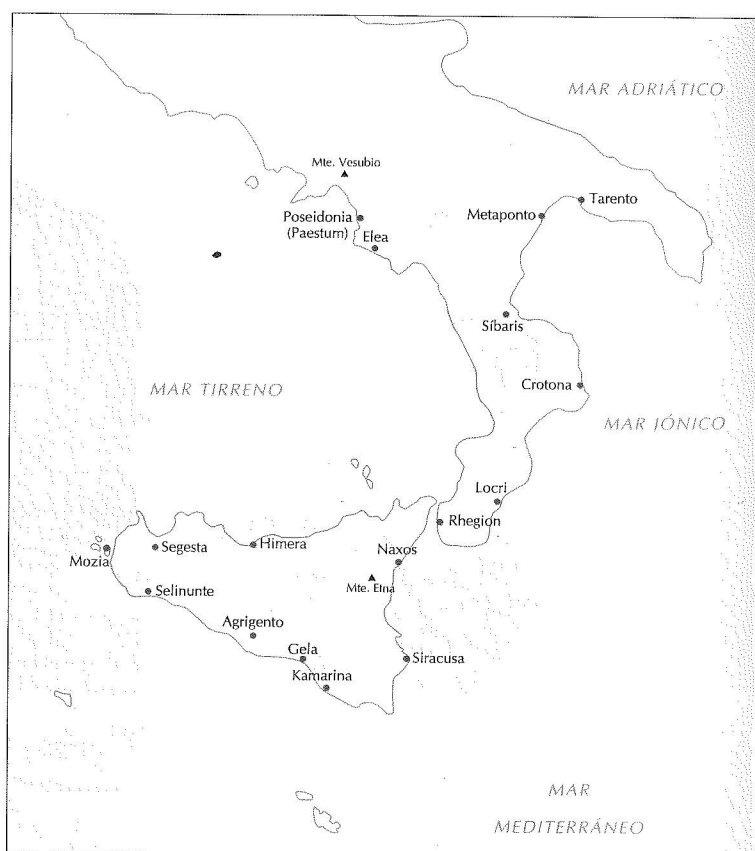
IV. PLANO DEL ÁGORA DE ATENAS HACIA 150 A.C. (SEGÚN J. TRAVLOS).

1. Vía de las Panateneas;
2. Estoa Pécile, sede de la escuela estoica; 3, 4. Estoa Basileios y Estoa de Zeus;
5. Altar de los doce dioses, refugio de fugitivos;
6. Templo dórico de Hefesto (Hephaisteion); 7. Buleuterio o Reunión del Consejo;
8. Tholos, edificio circular de los pritanos o Consejo permanente; 9. Altar de los héroes epónimos, fundadores de las tribus del Ática;
- 10, 11. Estoa media y sur;
12. Fuente pública arcaica (Enneakrunos); 13. Estoa donada por Atalo, rey de Pérgamo.

V. MAPA DE GRECIA.



VI. MAPA DE LA MAGNA GRECIA Y SICILIA.



BIBLIOGRAFÍA

BIANCHI BANDINELLI, R. *L'arte classica*. Roma, 1984 (reed.).

BIANCHI BANDINELLI, R. (ed.) *Historia y civilización de los Griegos*. 10 vols. Icaria, Barcelona, 1982-1984.

BIERS, W. R. *The Archaeology of Greece. An Introduction*. Ithaca, Londres, 1980.

BOARDMAN, J. (ed.) *The Oxford History of Classical Art*. Oxford, 1994.

CHARBONNEAUX, J.; MARTIN, R.; VILLARD, F. *Grecia arcaica-Clásica-Helenística*. El Universo de las Formas. Aguilar, Madrid, 1969.

COOK, R. M. *Greek Painted Pottery*. 1966.

DEMARGNE, P. *Nacimiento del arte griego*. El Universo de las Formas. Aguilar, Madrid, 1964.

HAMPE, R.; SIMON, E. *Tausend Jahre frühgriechische Kunst*. München, 1980 (existe traducción al inglés).

HAVELOCK, Christine Mitchell. *Hellenistic Art*. Nueva York, 1981 (2ª ed.).

HURWITT, J. M. *The Art and Culture of Early Greece, 1100-480 B.C.* Ithaca, Londres, 1985.

LAWRENCE, A. W. *Greek Architecture*. The Pelican History of Art, 1973 (3ª ed.).

POLLITT, J. J. *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. Xarait Libros, Madrid, 1984.

POLLITT, J. J. *El arte helenístico*. Nerea, Madrid, 1986.

RICHTER, G. *El arte griego*. Destino, Barcelona, 1980.

ROBERTSON, M. *El arte griego. Introducción a su historia*. Alianza Editorial, Madrid, 1985.

ROLLEY, C. *La Sculpture Grecque 1*. Picard, París, 1994.

STORCH, J.; LEÓN, P.; ELVIRA, M. A. *El arte griego*. 3 vols. Historia 16, Madrid, 1989.

EL ARTE ETRUSCO Y ROMANO

Miguel Ángel Elvira



Si el arte griego pudo, durante la Antigüedad, difundirse como ningún otro, extendiendo su influjo desde la Península Ibérica hasta la India y sirviendo de acicate para el desarrollo artístico de múltiples pueblos, no hay duda, en cambio, de que la proyección del lenguaje clásico hacia el futuro sería incomprensible sin una civilización excepcional: la del Imperio Romano. Fue en el contexto de esta gran estructura política donde las formas clásicas creadas en Atenas, Sición, Pérgamo o Rodas lograron proseguir una evolución ya imposible en las pequeñas ciudades-estado, y sólo esbozada en los reinos helenísticos.

Pero este fecundo injerto necesitó, como es lógico, unos catalizadores que lo permitieran y explicasen. El primero fue el factor tiempo, que, mediante una larga fase de contactos e influjos, presidió la equiparación cultural de griegos y romanos, y su consiguiente posibilidad de entendimiento a nivel formal. Es allí donde desempeñó su papel esencial el pueblo etrusco, con sus magníficas dotes de aprendizaje, su asombrosa creatividad técnica y su proverbial riqueza y afición al lujo.

El segundo y principal factor es la propia capacidad de adaptación del lenguaje clásico a distintos planteamientos políticos y culturales. Sin duda alguna, el arte griego nació unido a una tierra, a una lengua, a una mitología, y se desarrolló en el ámbito de estructuras sociales y de mentalidades que, aunque cambiantes, tenían un fondo común. Pero pronto reveló, frente a otras artes de su época, que su carácter evolutivo y variable, vinculado a la iniciativa individual del artista, le confería una cierta garantía de universalidad.

Ante su presencia cabían por tanto, y se dieron de hecho en Etruria y Roma, tres actitudes distintas: la simple copia de una plástica considerada “superior”; el rechazo desconfiado de un arte “extranjero”, y el intento de entender sus aspectos más superficiales o más profundos (según la capacidad o formación de cada artista) y de conseguir una adaptación útil para los esquemas mentales de las civilizaciones itálicas. La posibilidad de esta última solución a gran escala y de forma generalizada fue, precisamente, la prueba del carácter modélico del clasicismo griego, y permitió que hoy podamos hablar de “arte etrusco” y de “arte romano” sin salirnos por ello de la fecunda tradición generada en la Hélade.

I. ETRURIA Y LA FORMACIÓN DEL ARTE ROMANO

A mediados del siglo I a.C., plumas como la de Cicerón o Virgilio nos repiten una opinión común por entonces entre los romanos: a raíz de la conquista de Grecia, llevada a cabo en el siglo anterior, la cultura griega se estaba tomando la revancha, e invadía las mentes latinas, introduciendo sus formas literarias, su ciencia y filosofía y, sobre todo, su arte. Para muchos, se trataba de una vergonzosa humillación además de una perversión moral: la simplicidad antigua del romano, rudo campesino y curtido guerrero, se estaba dejando dominar por los juegos de palabras engañosos, por ideas ajenas a la religión y por el lujo de los mármoles y bronce dorados.

Apreciaciones éticas aparte, lo cierto es que esta opinión carecía de toda memoria histórica. Ya hacia el 200 a.C. se habían planteado los mismos argumentos a raíz de la

conquista del sur de Italia y Sicilia, y el círculo de los Escipiones había sido acusado de excesiva helenización por parte de Catón el Viejo. Es más, si siguiésemos retrocediendo siglo tras siglo, es probable que estos mismos criterios se hubiesen repetido periódicamente en términos semejantes, pues la helenización de Roma, Etruria y Campania (las tres regiones italianas dotadas entonces de una economía poderosa y abierta al comercio) se dio, con mayor o menor intensidad, desde épocas remotas, y siempre trajo aparejados enfrentamientos entre los sectores más abiertos, comerciantes y receptivos, y el conservadurismo de los campesinos y terratenientes apegados a las tradiciones.

Sin remontarnos a la época micénica —cuando los míticos Eneas y Ulises arribaron por estas costas, según las leyendas, para fundar ciudades en el Lacio y Etruria—, el comienzo de los contactos entre Grecia y la Italia occidental data del periodo geométrico: en torno al 775 a.C., unos comerciantes de Eubea se instalan en la pequeña isla de Ischia, junto al golfo de Nápoles, y cincuenta años después fundan muy cerca, en el continente, la colonia de Cumas. Desde esos lugares es fácil y provechosa la navegación hacia el Lacio, y sobre todo hacia la fértil Etruria, más rica en metales y mejor provista de puertos.

Italia en la Edad del Hierro

Las gentes que desde la costa ven aparecer las primeras naves griegas pertenecen aún a las culturas que hoy llamamos lacial y villanoviana, dos variantes regionales, separadas por el río Tíber, de un complejo cultural muy homogéneo. Desde hace más de un siglo, viven de una forma sencilla y austera: alternan el pastoreo y el cultivo de los campos, explotan sus minerales y habitan en pequeñas aldeas situadas sobre colinas fáciles de defender y algo alejadas del mar.



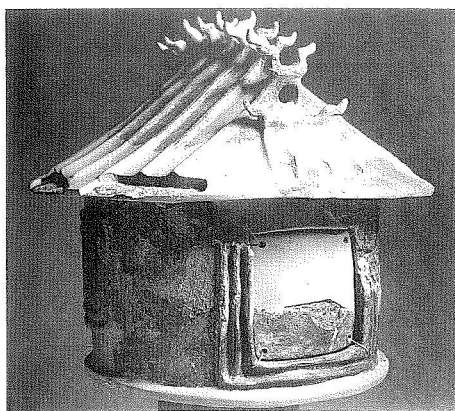
492. Urna bitroncocónica (s. VIII a.C.). Museo de la Catedral de Orvieto. La decoración geométrica de estas vasijas no es un reflejo del arte griego del momento, sino fruto del gusto autóctono.

Las artes que cultivan son tan severas como su vida: con simples ramas construyen sus chozas de planta oval, dotándolas de un tejado a doble vertiente y de un pequeño porche delante de la puerta; con bronce y hierro elaboran sus broches o fíbulas, sus armas y sus cascos, y con un barro bastante grueso construyen, sin conocimiento del torno, vasijas variadas que al cocerse toman un color grisáceo o negruzco característico: es la llamada cerámica de *impasto*.

Casi todos los objetos villanovianos o laciales que conocemos han aparecido en tumbas: allí, en pequeños pozos tapizados con guijarros, se introducía una gran vasija panzuda (o bitroncocónica, para ser más exactos), que servía de urna para las cenizas [492], pues la incineración de los cadáveres era norma general. A veces, sobre todo en el Lacio, esta vasija tomaba la forma de una choza semejante a la de los vivos [493], con adornos esgrafiados que, como en las urnas normales, eran siempre geométricos y solían rellenarse con pasta blanca. El resto del ajuar era bien sencillo, casi todo él en barro: pese a la costumbre de recubrir las urnas de guerreros con cascos, éstos se reproducían en cerámica para no malgastar metal. Y una idea parece subyacer en el rito empleado: la de la igualdad ante la muerte. Desde el jefe de aldea (el futuro *príncipe* etrusco o *pater familias* romano) a cualquier jovenito, todos reciben sus sencillas vasijas; las tumbas de la necrópolis se confunden entre sí al quedar cubiertas por sus lajas de piedra. Los muertos se funden, sin distinciones familiares, en el conjunto indiferenciado de los *Manes* subterráneos.

El ambiente de las tumbas principescas

Como cabe suponer, la impronta del comercio griego hubo de hacer mella en esta sociedad cerrada, sobre todo en la franja costera. Y, en efecto, la segunda mitad del siglo VIII a.C. (conocida en Etruria como Villanoviano II y en torno a Roma como Lacial III) se caracteriza por un proceso de concentración de aldeas y por el inicio de las distinciones sociales en las tumbas. Aunque la fundación de Roma por Rómulo en 753 a.C., tal como la evocan Tito Livio y otros historiadores, debe considerarse puramente legendaria, por esas fechas empezaban a concertarse pactos entre aldeas vecinas, y los consejos de jefes locales (embriones



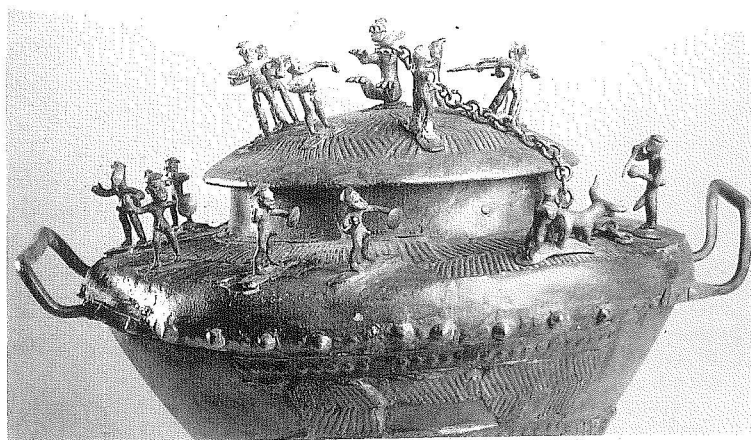
493. Urna en forma de cabaña (s. IX-VIII a.C.). Museo Arqueológico de Florencia. La presente choza muestra ya el aparatoso tejado y los adornos sobre la viga maestra de los futuros templos etruscos.

de organismos como el Senado romano) aceptarían la preeminencia de reyes o *lucumones* capaces de encauzar el comercio con los extranjeros.

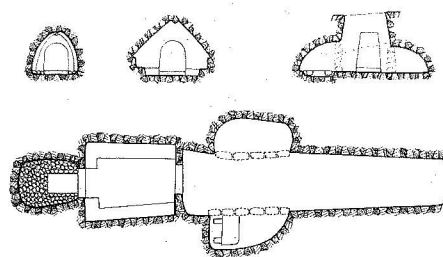
Desde el punto de vista artístico, esta jerarquización tiene una gran trascendencia: si en el periodo anterior toda la producción artesanal se realizaba a nivel doméstico, con la única excepción del trabajo en metal, que exigía conocimientos especializados, ahora empieza a generalizarse la figura del artesano, e incluso del artista dedicado a cubrir las necesidades suntuarias de los príncipes y reyes: arte y mercado artístico nacen como las dos caras de una misma moneda. Las primeras obras tendrán, desde luego, una impronta griega: son, por ejemplo, las imitaciones, ya a torno, de vasos en "estilo geométrico"; o ciertas vasijas, tanto en barro como en bronce, que introducen la figuración en forma de animalitos o de esquemáticas figuras humanas; incluso se llega, como en la *Urna de Bisenzio* [494], a representar toda una escena de danzas y sacrificios fúnebres.

Pero será en el periodo siguiente, entre 700 y 630 a.C., cuando alcance su brillante

494. Urna cineraria de Bisenzio (h. 710 a.C.). Museo de Villa Giulia, Roma. La muerte de un animal en la parte superior parece ser un precedente de las cacerías o *venationes* funerarias que los romanos trasladarán al anfiteatro.



495. Tumba de la Cabaña, Caere (med. s.vii a.C.). Al fondo de un corredor flanqueado por dos pequeñas habitaciones se abre la cámara funeraria dividida ya en dos salas, pero el techo con vertientes pronunciadas recuerda aún la estructura de una choza.



expansión el mundo de las tumbas principesas. En él, las aportaciones griegas se verán completadas por la fabulosa riqueza en materiales y formas que supone el comercio fenicio: igual que en la Hélade, el siglo VII a.C. supone, en la Italia central, el triunfo del fenómeno orientalizante. Tanto en Etruria, donde sobresale, entre otras muchas, la Tumba Regolini-Galassi de Caere, como en el Lacio, donde se sitúan las tumbas Bernardini y Barberini de Palestrina, e incluso en Campania (la más antigua tumba principesca conocida ha sido hallada en Cumas), vemos surgir por doquier fastuosos ajuares en sepulcros todavía individuales o ya de carácter familiar.

Sin lugar a dudas, lo más atractivo de estos enterramientos es, a primera vista, su riqueza en objetos muebles y de adorno: carros, vasijas repujadas, fíbulas, armas y hasta mangos de abanico nos presentan profusos repertorios de figuras humanas y animales en hileras homogéneas, combinadas con palmetas y símbolos egipcios. Los materiales exóticos (oro, marfil) se mezclan con los locales, y las obras, a veces importadas, parecen sugerir, en la mayoría de los casos, artistas orientales y griegos asentados junto a su nueva clientela, además de aprendices o copistas etruscos.

Pero lo más importante de esta fase, de cara al futuro, no es ese destello de lujos iconográficos un tanto superficiales. Por encima de ellos, hemos de saludar la aparición —como en la Grecia del momento— de las que a partir de ahora podrán llamarse “las tres artes mayores”.

La mejor documentada en estos primeros momentos es la arquitectura; y no sólo porque la casa cuadrangular empiece a sustituir a la endeble choza villanoviana, sino porque se aprecian, entre las tumbas, las primeras construcciones de carácter netamente monumental, sea con falsa bóveda, sea talladas en la roca (como la Tumba de la Cabaña de Caere [495], que ya reproduce una verdadera casa), sea con una técnica mixta (como la Tumba Regolini-Galassi, donde el hipogeo se completa con tosca sillería).

En cuanto a la pintura mural y a la escultura mayor, cabe decir que la primera está perfectamente documentada hacia 650 a.C. en el sencillo friso de aves que adorna la Tumba de los Ánades de Veyes [496], y que por las mismas fechas deben datarse las dos primeras esculturas etruscas conocidas: las toscas figuras de antepasados en estilo sirio que adornan una tumba principesca de Ceri.

La arquitectura etrusca arcaica

De la riqueza acumulada por los principes etruscos deriva, a fines del siglo VII, el acceso a una nueva fase cultural: frente a la simple pasión por el lujo fúnebre, se impone ahora un empleo más productivo de los bienes, y, mientras se construyen barcos de comercio, se plantea una política expansionista ambiciosa. Por el sur de

496. Pintura de la Tumba de los Ánades, Veyes (med. s.vii a.C.). Este tema, y con el mismo estilo, tiene paralelos en vasijas locales de tradición geométrica; por ello se piensa que el autor de esta pintura pudo ser un ceramista.

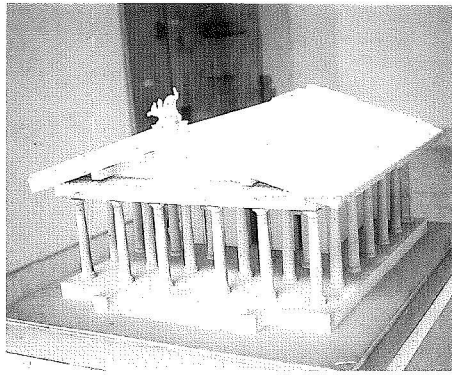


la Galia se difundirá el *bucchero*, inconfundible cerámica negra de los talleres toscanos, y toda la Italia occidental quedará, de un modo u otro, sometida a emprendedores príncipes etruscos, como Tarquinio Prisco (616-578), Servio Tulio (577-535) y Tarquinio el Soberbio (534-509), que se sucederán en el trono de Roma. A fines del siglo VI a.C., Porsenna, rey de Chiusi, dirigirá incluso un amplio proyecto colonizador en el valle del Po.

Este periodo brillante, que se prolongará durante las tres primeras décadas del siglo V a.C., supone la culminación de la cultura etrusca y de su arte: tanto las familias de aristócratas y mercaderes como los monarcas, que a menudo imponen un poder tiránico y quieren reforzar la imagen del estado, se interesan por el papel ensalzador de las obras artísticas; todos ellos se convertirán en interesados mecenas, atentos a cuanto venga de la Hélade y pueda cubrirles con un aura de cultura superior.

El único campo en el que logran los etruscos mantener su independencia, por ser el más difícil de importar y el más atento a las tradiciones locales, es la arquitectura. Y tomamos este término en su sentido más amplio; nadie ignora que, para los romanos, Etruria era una verdadera maestra en el trazado urbanístico (aunque no nos resulte fácil, a la vista de ciudades proyectadas entonces, como Marzabotto, ver qué pudieron aprender los discípulos), y es una verdad reconocida que, frente a los griegos, los etruscos hicieron prueba de una particular afición por la ingeniería: ahí están, para recordarlo, esa galería de 70 m. excavada en la roca que es el Puente Sodo de Veyes, o los Muros Servianos y la Cloaca Maxima que convirtieron Roma en una ciudad bien defendida, con un Foro seco y urbanizable.

Las propias autoridades estatales que cuidaban de estas obras públicas eran las interesadas en la construcción de templos, símbolos de la religiosidad ciudadana. Y resulta sintomático ver cómo estos edificios, encargados por los tiranos, combinaban un tamaño a veces desmesurado (el mejor ejemplo es el Templo de Júpiter Capitolino en Roma [497], obra de Tarquinio el Soberbio) con unos materiales siempre pobres: hasta época helenística, Etruria mantendrá una arquitectura sacra de guijarros, tierra, madera y terracota, que difícilmente



497. Maqueta del Templo de Júpiter Capitolino (fin. s. VI a.C.). Museo de la Civilización Romana, Roma. Pueden observarse, en las columnas, los elementos del orden toscano: sencilla base, fuste liso y un capitel relacionable con el dórico.

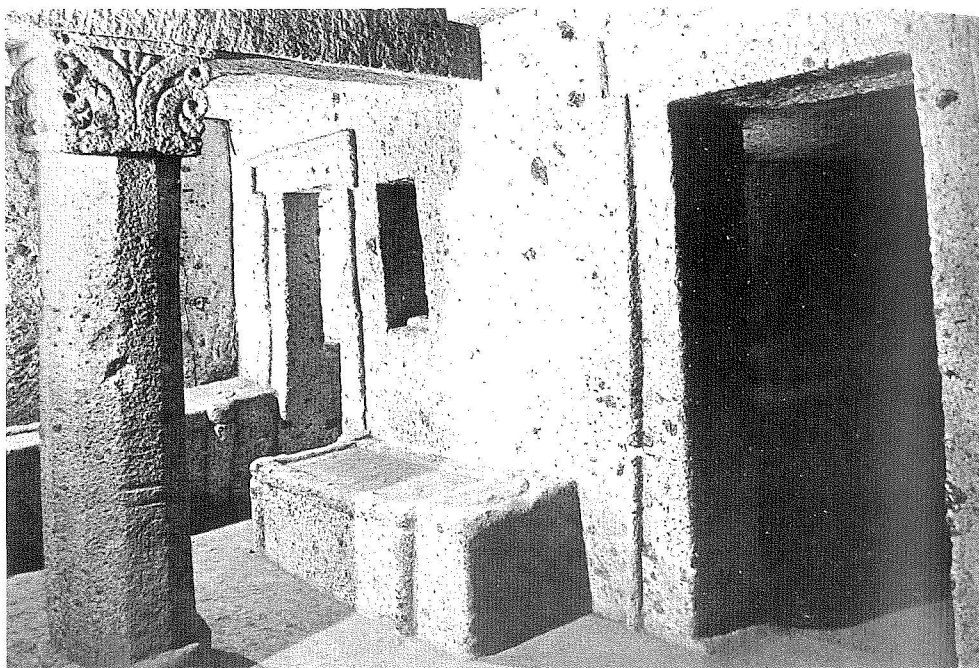
soporta la comparación con los templos griegos de mármol o caliza.

Eso sí, los constructores sabrán crear una tradición propia, basada en la monumentalización de la cabaña villanoviana y ajena a aportaciones foráneas: el templo etrusco se yergue sobre un podio, con una única escalera en la fachada, y tiende a multiplicar sus columnatas por la parte delantera. Sus naves son simples (sin *pronaos* ni *opistódomo*), aunque a veces puedan yuxtaponerse tres, como en el citado templo del Capitolio. Pero lo más vistoso de estos edificios era el enorme tejado que sostenían sus sencillas columnas toscanas; la falta de frontón era compensada por una prolija decoración de relieves y esculturas en barro que coronaban los aleros y la viga principal o *columen*.

Frente a estos templos públicos, relativamente efímeros y escasos, la importancia de las grandes familias se refleja en una arquitectura doméstica y funeraria de gran interés. Las casas multiplican sus habitaciones, aunque siempre en torno a dos salas básicas: el *atrio*, al que se accede directamente desde la calle, y el *tablinum*, al fondo. Aquél era la sala de estar, centro de los cultos familiares, y en su tejado empezaba a abrirse el *compluvio*, destinado a dejar pasar la luz y a recoger el agua de lluvia; el *tablinum*, en cambio, era el dormitorio de los dueños de la casa y el lugar donde el *pater familias* recibía a sus invitados.

En cuanto a las tumbas y otros monumentos fúnebres, son sin duda lo más permanente y duradero de la arquitectura etrusca, y lo único construido o tallado en piedra. En este campo, caben todas las formas imaginables, desde el simple podio decorativo que recordaba a Rómulo en el Foro romano, y que conocemos como *Lapis Niger*, hasta mausoleos en forma de tem-

498. Tumba de los Capiteles, Caere (med. s. VI a.C.). La puerta situada en primer término permite el paso desde el *atrio* (adornado con un capitel de tipo fenicio) hasta el *tablinum*, donde se entierra el matrimonio fundador del hipogeo.



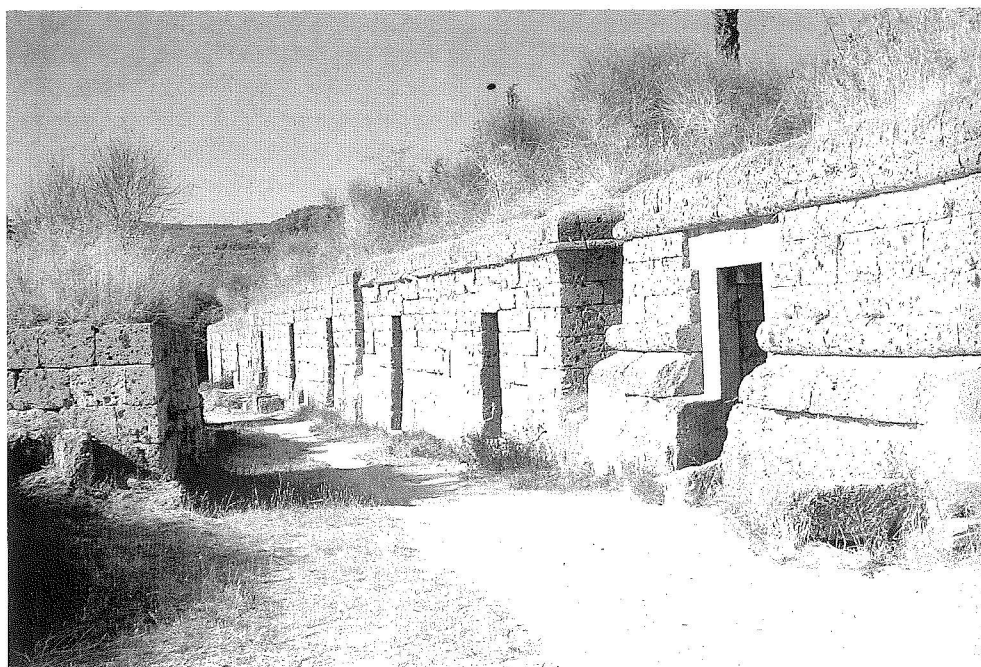
pletos, como el conservado en Populonia. Cada ciudad solía tener costumbres locales, y la más famosa de las necrópolis, la de la Banditaccia en Caere, constituye un muestrario de las soluciones más elaboradas: allí encontramos numerosísimas tumbas familiares según el esquema preferido por los etruscos: el de túmulo exterior que da paso a verdaderas casas excavadas en la roca, sin que falte el menor detalle del mobiliario [498]. La enorme afición del etrusco por su vida hogareña ultraterrena

explica que en Caere y otras ciudades llegasen a realizarse en torno al 500 a.C. las llamadas “tumbas a dado”, construidas en serie como casas adosadas [499].

Las artes figurativas arcaicas

Los potentados romanos y etruscos del arcaísmo, tan orgullosos de sus firmes estructuras familiares y de su culto a los antepasados, eran conscientes, sin embargo, de la debilidad de sus tradiciones culturales. En poco

499. Tumbas “a dado” en Caere (h. 500 a.C.). Estas construcciones cúbicas nos permiten imaginar el ambiente urbano de las ciudades de los vivos; en el interior, las cámaras son prácticamente idénticas.





500. Canopo de Chiusi (s. VI a.C.). Museo Arqueológico de Florencia. La urna cineraria, al cobrar un aspecto antropomorfo, intenta devolver al difunto la identidad que le ha arrebatado la incineración ritual propia de la Etruria interna.

más de un siglo Italia había recorrido el complejo camino que lleva desde la aldea pastoril hasta la estructura ciudadana coherente, y lo había hecho dirigida en parte por el ejemplo griego. Obviamente, tal docencia no podía limitarse a los planos político y económico: el etrusco, carente de tradiciones épicas y sumido en una religiosidad naturalista primitiva, hubo de sentirse atraído por los poemas homéricos, por las cosmogonías elaboradas en Oriente, y por cuantos mitos podía importar y asimilar a sus leyendas e ideales.

Así se explica la acogida que recibieron en Etruria y Roma las iconografías de los dioses griegos, cuya equivalencia con las deidades locales se aceptó sin discusión; y así se explica también que, a la hora de la muerte, se plantease, junto a la creencia tradicional en los *Manes* subterráneos que habitan en las tumbas, la posibilidad de que el alma, o una de las almas del hombre, pudiese emprender un viaje por mar hacia las homéricas islas de los Bienaventurados.

Por tanto, el arte griego tenía abierto el camino. Sólo en las ciudades más aisladas del interior, como Chiusi, hubo sectores aristocráticos que, reacios a perder sus tradiciones villanovianas, fomentaron ese

género nacional puro que son los canopos chiusinos, urnas cinerarias coronadas por unas cabezas rígidas, verdaderamente inquietantes por lo primitivo de su aspecto [500]. Su mera existencia no carece de interés; constituyen, en efecto, un precedente del retrato funerario etrusco y romano, que habrá de ocuparnos en páginas posteriores.

En la costa, en cambio, se sentía el carácter helénico por doquier, y tanto en el arte particular como en el fomentado por las monarquías. Tras unos años —los últimos del siglo VII— en que aún coleó el influjo orientalizador, el siglo VI a.C. se abrió con la adopción entusiasta de la estética doria, traída sin duda por los comerciantes corintios; para resumir en una obra su presencia, basta recordar el *Centauro de Vulci* [501], que refleja en su estructura y formas el conocido grupo argivo de *Cleobis y Bitón*.

Pero el momento más excelso de la plástica etrusca comienza a mediados del mismo siglo, cuando, huyendo de la presión persa, miles de jonios abandonan las costas de Anatolia y buscan refugio por todo el Mediterráneo. Serán muchos los que acaben instalándose en Caere, en Tarquinia y en otras ciudades vecinas; allí crearán talleres capa-



501. *Centauro de Vulci* (h. 580 a.C.). Museo de Villa Giulia, Roma. El modelo helénico es modificado por la mentalidad etrusca, que sacrifica el sistema de proporciones para resaltar la cabeza.

502. *Sarcófago de los Esposos de Caere* (h. 520 a.C.). Museo del Louvre, París. Tras su reciente restauración, esta pieza muestra su colorido primitivo; es curiosa la costumbre masculina de teñirse de rubio la cabellera.



ces de atender a una rica y refinada clientela, y su estilo se difundirá entre los artistas locales.

En el campo de la pintura mural, tiende hoy a pensarse que las composiciones más famosas que adornan las cámaras de Tarquinia son obras de autores jonios. De sus pinceles saldrían, por tanto, las inolvidables escenas de baile de la Tumba de las Leonas, o las pruebas deportivas evocadas en la Tumba de los Augures [503], o tantos otros frisos que nos describen, llenos de animación, los distintos festejos propios de unos lujosos funerales. Y también sería

jonio el creador del bellissimo paisaje, único en su época, que parece reflejar las islas de los Bienaventurados en la Tumba de la Caza y de la Pesca [504]. En todos estos casos, lo “etrusco” se reduciría al tema, a las vestimentas y a las costumbres representadas.

Por el contrario, las esculturas que nos han llegado de esta época son obras inequívocas de artistas etruscos. Basta contemplar las más famosas, los dos llamados *Sarcófagos de los Esposos* de Caere (uno conservado en el Louvre [502], el otro en el museo romano de Villa Giulia), para observar cómo trabajan estos talleres

503. Tumba de los Augures, Tarquinia (h. 520 a.C.). Tras el banquete, los invitados al funeral contemplan pruebas atléticas de tipo griego y combates con animales y actores enmascarados.

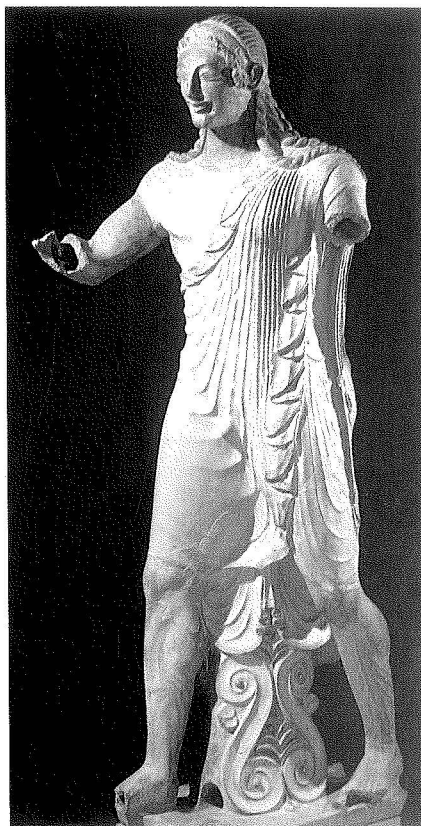


locales; las caras, las formas de entender los brazos o los pliegues son claras aportaciones jónicas, pero lo demás es etrusco: las modas, la iconografía de la pareja en el banquete fúnebre y, sobre todo, la disolución de la parte inferior de los cuerpos, que ignora los principios eminentemente griegos de proporción y organicidad, y que quiere realzar, sin atender al realismo, la cabeza y su entorno.

La docencia jonia dará lugar, en los últimos años del siglo, al único artista de Etruria cuyo nombre ha llegado hasta nosotros: el famoso Vulca de Veyes. Conocemos su intervención en las esculturas del Templo de Júpiter Capitolino en Roma, y se sugiere su identificación con el autor de las estatuas que adornaron el Templo del Portonaccio [505] en su propia ciudad de origen. Si tal identificación es cierta, hemos de ver en él a un hombre capaz de superar la estética jonia para acceder a un expresionismo puramente personal.

A principios del siglo v a.C. se asiste a un profundo cambio en las artes: el jonismo desaparece de forma definitiva,

504. Tumba de la Caza y de la Pesca, Tarquinia (h. 510 a.C.). En la primera sala se representa el retorno de una cacería; en la segunda, por encima del paisaje marítimo, descubrimos una pareja de esposos en un banquete.



505. **Apolo de Veyes** (h. 500 a.C.).
Museo de Villa Giulia, Roma.

En 1916 apareció esta estatua de terracota al excavar el Templo del Portonaccio en Veyes, y después surgieron muchos otros restos de esculturas, también en barro, que crean unos problemas aún hoy irresolubles. Baste decir de entrada que, aunque el templo estaba dedicado a Menerva (la Minerva de los romanos), ninguna figura la representa.

Entre los fragmentos encontrados hay antefijas con cabezas de Gorgonas y de Ménades y, además, una cabeza de Turms (Mercurio), una figura femenina que lleva un niño en sus brazos —acaso Latona y su hijo Apolo (Apulu en etrusco)—, y dos esculturas que parecen formar un grupo: un Hercle (Hércules) y el Apulu que nos ocupa. Es probable que las dos se enfrentasen sobre la viga mayor o *columen* del templo, y que representasen, acaso acompañadas por otras deidades, el pasaje mitológico en que Hércules discute con Apolo y Diana por la posesión de la cierva de Cerinia.

De cualquier modo, el conjunto refleja una importación evidente de mitos griegos, y refuerza las noticias que tenemos sobre la devoción etrusca por el Apolo Delfico. Por ello es aún más interesante comprobar las libertades que se tomó el autor (probablemente Vulca) a la hora de reflejar los rasgos de las figuras: exageró la fortaleza muscular de Hercle, y, sobre todo, confirió a Apulu un carácter típicamente etrusco, muy lejano del Apolo convencional helénico: su cara es oscura, sus ojos miran fijamente y su boca sonríe como una fiera. Efectivamente, sabemos que en la Etruria arcaica Apulu era un dios infernal, acompañado por un lobo, y que sólo en época clásica sería sustituido por Aita (Hades, Plutón) como señor de ultratumba.

Por lo demás, basta señalar el decorativismo de las telas o las desarrolladas palmetas que cubren el puntal de apoyo de la figura para completar la imagen de un maestro imaginativo con estilo propio.



506. Tumba del Triclinio en Tarquinia (h. 470 a.C.). Museo de Tarquinia. Pese a las proporciones y al dibujo griegos, los pesados mantos sobre largas túnicas bordadas denotan el proverbial lujo etrusco.

y la última generación arcaica se acerca más bien a las tendencias áticas del momento. En pintura es donde hallamos el mejor ejemplo de este fenómeno, en obras como la Tumba del Triclinio [506] de Tarquinia, hito culminante de la pintura mural tardoarcaica. En cambio, la más famosa escultura del periodo constituye una excepción, y encauza su energía por otros derroteros: se trata de la *Loba Capitolina* [507], que ahonda en las tendencias expresionistas desarrolladas por Vulca de Veyes, y que, con su estilo monumental, seco y nervioso, simboliza en más de un sentido la independencia de Roma y el comienzo de la República tras la expulsión de Tarquinio el Soberbio.

El arte etrusco-italico

El año 474 a.C. supone una fecha fatídica en la marcha de las culturas itálicas: las naves etruscas, punto de apoyo esencial de su activo comercio, son derrotadas ante Cumas por la flota siracusana. A partir de ese momento, empiezan a sucederse desastres por toda la región. La crisis económica acarrea tensiones políticas, dando al traste con las monarquías tiránicas y restaurando el poder de los *principes* terratenientes; los intercambios con el exterior se contraen, en un momento en que Grecia abandona sus intereses en el Mediterráneo occidental; y la propia Roma, lejos de aprovechar la crisis etrusca, queda envuelta en ella, presa de las disensiones internas entre patricios y plebeyos.

Por tanto, no cabe extrañarse de la pobreza artística que pesa sobre Italia durante el siglo V a.C., y que le hace perder el ritmo creativo de la Grecia clásica en pleno Siglo de Pericles. Muy raras son las obras dignas de mención en estas décadas, y casi interesan más por sus aportaciones iconográficas que por su verdadera calidad. Así, podríamos destacar, en pintura, la Tumba de los Demonios Azules de Tarquinia, donde se inicia el tema de la descripción de los infiernos, tan importante en el arte funerario de Etruria a partir de ese momento, y, sobre todo, un sarcófago en piedra hallado en la Tumba de los Sarcófagos, de Caere [508], fechable en torno al



507. *Loba Capitolina* (h. 470 a.C.). Museo de los Conservadores, Roma. Posiblemente fue realizada como animal *apotropaico*, protector de alguna tumba, pero pronto pasó a identificarse con la loba legendaria que amamantó a Rómulo y Remo (las figuras de los niños son renacentistas).



508. Sarcófago de la Tumba de los Sarcófagos en Caere (h. 400 a.C.). Museos Vaticanos, Roma. En el relieve se exalta la posición social del difunto, que pasea junto a su esposa rodeado por un cortejo y seguido por un carro.

400 a.C.; pese a su mediocre talla, marca el comienzo del “relieve histórico o conmemorativo”, uno de los géneros que preferirá el arte romano, y esboza a la vez un retrato con rasgos personales, aunque éstos se reduzcan aún a la simple presencia de barba.

Los primeros signos de recuperación se apreciarán a partir del 386 a.C., cuando los galos, tras una efímera campaña, abandonen Roma y retornen a sus territorios alpinos. Entonces alcanzará su plenitud la fase cultural conocida como “etrusco-italica” o “italica media”, la misma que en Roma recibe el nombre de “republicana media”. Este periodo, que concluye a principios del siglo II a.C., está presidido, en el campo político, por la inexorable expansión del poder romano, que progresivamente va dominando a todos los pueblos vecinos, y que acaba derrotando a su primer gran enemigo exterior, Cartago. Entre 396 (conquista de Veyes) y 280 a.C. las ciudades etruscas caerán en manos romanas una tras otra; posteriormente les llegará su turno a las ciudades de Magna Grecia y de Sicilia: Tarento y Siracusa serán tomadas, respectivamente, en 272 y 212 a.C. En los últimos años del periodo, Roma se plantea incluso el control del Mediterráneo occidental, y en 218 a.C. Cneo Escipión inicia la conquista de Hispania.

Nos hallamos, por tanto, ante dos siglos de marcada actividad bélica, pero que no por ello carecieron de interés en el campo de las artes. La iniciativa, durante casi todo el periodo, sigue correspondiendo a los talleres etruscos, que se mantienen activos a pesar de las derrotas, y sólo al final parece

evidenciarse el creciente peso de Roma; en cuanto a la zona de Campania, su papel se mantiene a un nivel discreto, figurando entre sus obras más sobresalientes —aparte de las realizadas en las colonias griegas— las coloristas pinturas fúnebres de Paestum.

Los talleres etruscos y romanos recuperan en el siglo IV a.C. sus contactos con el arte griego, sobre todo en las artes oficiales y suntuarias. Buenos ejemplos serían, en este sentido, los caballos alados [509] que adornaron el *Ara della Regina* (nombre convencional del templo mayor de Tar-

509. Caballos alados de Tarquinia (2ª mitad s. IV a.C.). Museo de Tarquinia. Este altorrelieve en terracota es cuanto queda del carro de un dios. La iconografía es etrusca, ya que en Grecia sólo se conocía un caballo alado: Pegaso.



510. *Cista Ficorónica de Palestrina* (2ª mitad s. iv a.C.). Museo de Villa Giulia, Roma. Además de la firma en latín arcaico, incluye otra inscripción: "Dindia Macolnia (me) dio a su hija". La escena grabada reproduce un cuadro griego de h. 400 a.C.



quinia), o esa bellísima caja en bronce cincelado que es la *Cista Ficorónica* [510], hallada en Palestrina, pero firmada en Roma por un tal Novios Plautios. Tan fieles a sus modelos se muestran a veces estas obras, que hay algunas, como la famosa *Quimera de Arezzo* [511], cuyo origen permanece en el misterio: ¿es esta expresiva fiera, con horrible cabeza de perro y esquemática melena, un producto genuino de Etruria, o

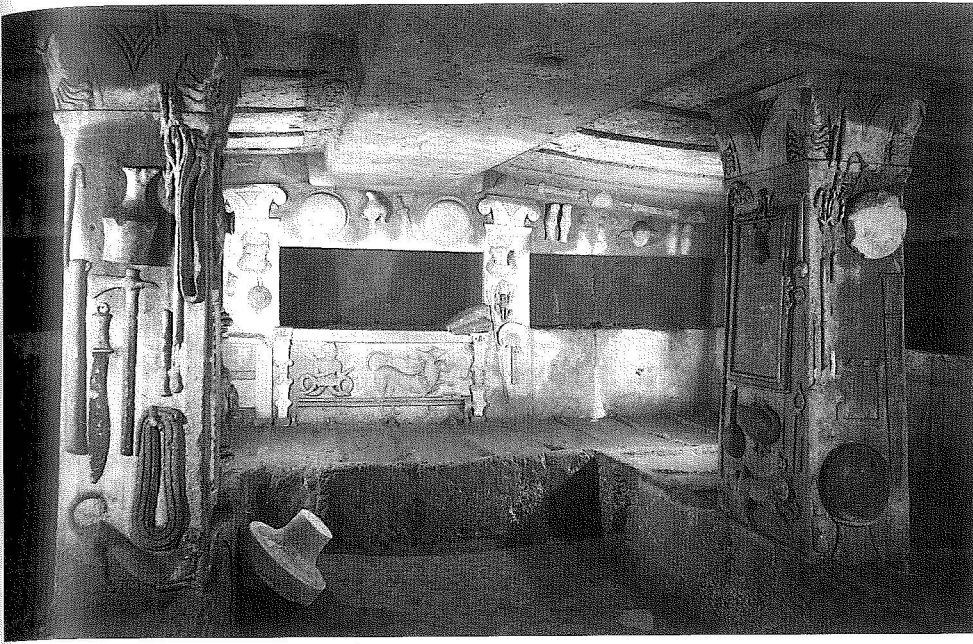
cabe considerarla importación procedente de alguna colonia de la Italia meridional?

Frente a esta tendencia helenizante, se mantiene viva, e incluso más fecunda que en el periodo arcaico, la veta tradicionalista. Es la nacida al amparo de la crisis del siglo v a.C., que ha sabido fundir formas tardoarcaicas y propias del estilo severo con rasgos de la mentalidad indígena, y que se fija y perdura en el arte funerario. En arquitectura, se advierte la continuidad de los túmulos y de los hipogeos, dando estos últimos ejemplos tan significativos como la Tumba de los Relieves en Caere [513] o la Tumba de los Escipiones en Roma; y en muchos interiores se repiten las representaciones pictóricas del Hades, presididas por el repulsivo Charun, demonio etrusco de la muerte, y por la alada y pálida Vanth.

Cabe insistir, sin embargo, en aquellos géneros destinados a gozar de una más larga vida, como las escenas conmemorativas o históricas, que se hallan tanto en pintura como en relieve. Mientras que en Roma destaca una pintura hallada en el Esquilino [512] que relata las hazañas guerreras de los Fabios, en Etruria se multiplican, talladas en urnas cinerarias o pintadas en hipogeos, representaciones de cortejos honoríficos [514], y siempre con ciertos convencionalismos de carácter popular: los personajes más importantes son mayores que los



511. *Quimera de Arezzo* (h. 370 a.C.). Museo Arqueológico de Florencia. Acaso formase grupo con alguna estatua (hoy perdida) de Belerofonte a caballo. Fue hallada en el siglo xvi, y la cola es fruto de restauración.



513. Tumba de los Relieves, Caere (h. 300 a.C.). Aparte de los lechos fúnebres y de ciertos genios de ultratumba, aparecen tallados instrumentos rituales o militares alusivos a la importancia de la familia que ocupó el hipogeo.

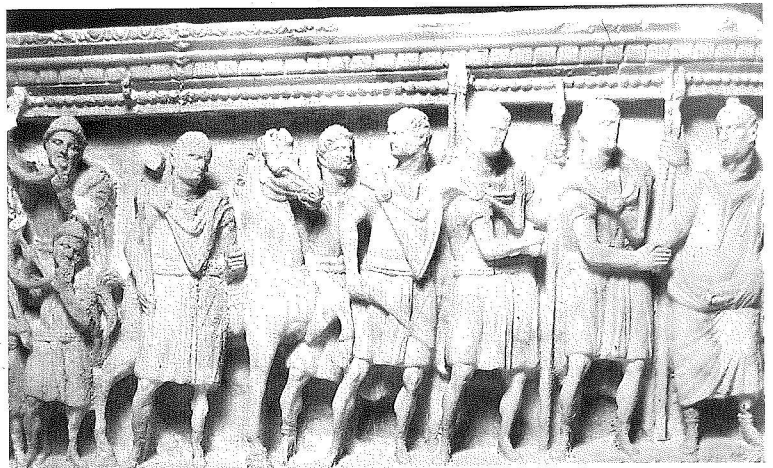
secundarios; la composición es paratáctica, es decir, reducida a la mera yuxtaposición de figuras; y no falta, en muchos casos, una deformación de la perspectiva que permite mostrar de frente dos costados de un mismo objeto.

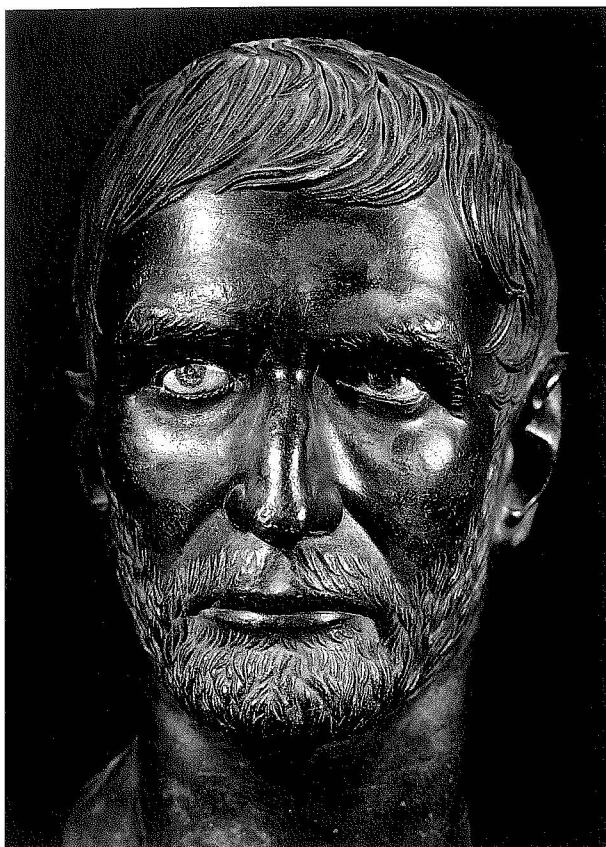
512. Pintura hallada en una tumba del monte Esquilino (h. 300 a.C.). Museo de los Conservadores, Roma. Esta composición en frisos relata una guerra contemporánea entre los romanos y los samnitas.



Otro campo que adquiere por entonces gran desarrollo, y con cierta independencia de las experiencias griegas paralelas, es el del retrato. Frente a la postura helénica, que propugna una imagen personal idealista y embellecedora, los itálicos insisten en aspectos realistas. Para ellos, el retrato, cuando es funerario, ha de recordar al difunto en sus rasgos más individuales; este criterio se extiende a los retratos votivos e incluso a los monumentos honoríficos de personajes muertos siglos atrás. No de otro modo puede interpretarse la enorme vitalidad del único retrato romano conservado de esta época, el que parece representar (h. 300 a.C.) a Junio Bruto, mítico creador de la República a fines del siglo VI [515]. Tan directa resulta su expresión, que compite con los mejo-

514. Urna cineraria de Volterra (2ª mitad s. II a.C.). Museo de Volterra. La escena insiste en el prestigio del difunto, que se despidió de sus colaboradores antes de montar el caballo que le llevará al más allá.





515. Retrato identificable como **Lucio Junio Bruto** (h. 300 a.C.). Museo de los Conservadores, Roma.

Aunque L. J. Bruto, creador de la República Romana y primer cónsul (en 509 a.C.) tras la expulsión de Tarquinio el Soberbio, es a todas luces un personaje legendario, no hay duda de que se erigieron estatuas con su efigie, pues así nos lo señala taxativamente Plinio (*Historia Natural*, 33, 9). Además, cuando su pretendido descendiente Marco Junio Bruto acuñó denarios tras asesinar a César, copió de una de ellas el perfil de su antepasado, buscando un paralelo para su tiranicidio. Y lo curioso es que este perfil se parece mucho al de la presente cabeza; por ello tiende a aceptarse, a falta de otros datos, su identificación tradicional.

Sea o no Bruto, este famoso bronce, conocido desde principios del siglo XVI y completado con un busto barroco, es el único superviviente de una enorme producción de esculturas honoríficas que, según Plinio, comenzó ya en época arcaica y alcanzó tal auge que en el 158 a.C. los censores “hicieron derribar las estatuas situadas alrededor del Foro que representasen a los que habían desempeñado alguna magistratura, con la excepción de las que hubieran sido erigidas por el Senado y el Pueblo romano” (34, 30). Estas obras tenían diversas medidas, pero sólo el carácter honorífico parece cuadrar con el tamaño de nuestra cabeza, algo mayor que el natural.

Por lo demás, son muchos los problemas que se nos presentan: hay quien, insistiendo en la inclinación del rostro, piensa en una estatua ecuestre (lo que excluiría la imagen de Bruto, según testimonio del propio Plinio, 34, 29); pero lo más complejo es caracterizar su estilo: mientras que el cabello tiene un tratamiento de tipo griego, la cara es plenamente etrusco-italica por sus detalles de minucioso realismo, pero con una geometrización y una expresividad ajenas a la tradición etrusca. Sólo se ha hallado alguna pieza parecida en la región poblada por los samnitas.

res retratos etruscos tomados en vida de sus modelos, tanto los pictóricos (por ejemplo, el de la Tumba François de Vulci) como los modelados o esculpidos para adornar las tapaderas de urnas y sarcófagos [516].

Finalmente, no podríamos concluir este capítulo sin señalar un campo donde la tradición se mantiene, y en el que al mismo tiempo se pone de manifiesto el seguro y sistemático despegue de Roma por encima de los demás pueblos de Italia. Nos referimos a la arquitectura, que, aun repitiendo sin muchos cambios los modelos de casa y templo creados en el arcaísmo, sabe desarrollar con fuerza el urbanismo y la ingeniería. Vemos multiplicarse por doquier las colonias romanas, organizadas ya en torno a su foro y a su capitolio, y cruzadas perpendicularmente por sus dos calles principales: el *cardo* y el *decumanus*. Mientras, en la propia Roma, la población creciente exige obras públicas de interés general; tras la invasión de los celtas se reconstruyen con sillares los Muros Servianos, y en 312 a.C. el censor Apio Claudio inicia dos obras de amplia repercusión: un acueducto (la *Aqua Appia*) y el camino empedrado que unirá la urbe con la recién conquistada Campania (la *Via Appia*).

En estas y otras obras aparecen, aunque tímidamente aún, ciertos elementos constructivos de gran novedad. A fines del siglo IV a.C. se importa de Magna Grecia el arco de medio punto, y en torno al 200 a.C. se descubre el tratamiento técnico de la cal, planteándose a la vez la cocción del adobe para obtener ladrillos. El desarrollo de estas técnicas nos anuncia, sin duda, la gran revolución arquitectónica que está por venir.

516. Tapadera de urna hallada en Volterra (s. II a.C.). Museo de Volterra. La composición recuerda iconografías arcaicas, pero el tamaño de la cabeza y las facciones detalladas e inexpressivas son propias del retrato etrusco-italico.



2. EL ARTE TARDORREPUBLICANO

Aunque empobrecida por la Segunda Guerra Púnica, Roma da a principios del siglo II a.C. un paso decisivo, que orienta definitivamente su cultura, ya sin cortes ni titubeos, hacia lo que será el gran ciclo “clásico” de su imperio universal. Mientras que en Italia triunfan las letras griegas latinizadas por el genio de Plauto o de Terencio, las legiones de la República se adentran en la propia Hélade, y allí multiplican tanto los saqueos de obras de arte como la ávida captura de preceptores cultos para los hijos de sus senadores.

Tras derrotar a los reyes de Macedonia en 197 y 168 a.C., Roma convierte Delos en el mayor emporio del Mediterráneo oriental, centro de reunión de banqueros y comerciantes griegos e italianos (166 a.C.). Poco tardará Rodas en rendirse ante una competencia mercantil tan poderosa, aceptando una “alianza” impuesta. Mientras, una inoportuna sublevación de las ciudades griegas provocará el terrible saqueo de Corinto y la sumisión definitiva de Grecia en 146 a.C.

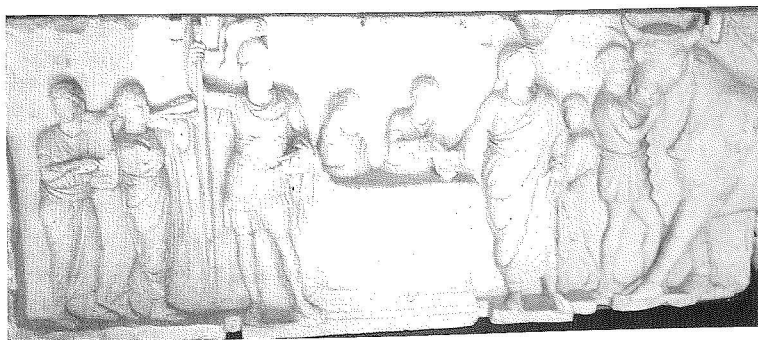
La conquista del Egeo concluirá en 133 a.C., cuando Pérgamo se convierta, por testamento de su rey, en propiedad del Senado y el pueblo romanos. Es el mismo año en que, muy lejos de allí, cae Numancia, y el mismo en que la Urbe ve el asesinato del tribuno Tiberio Graco: las grandes campañas por el Mediterráneo, con los trastornos económicos que provocan, desembocan en las tensiones políticas y guerras civiles que dominarán el último siglo de la República. Será la época de los consulados de Mario (107-101 a.C.); de la dictadura de Sila (82-79 a.C.); del Primer Triunvirato (en 60 a.C.), con Pompeyo, Craso y César; de la dictadura de este último (49-44 a.C.), y de las querellas del Segundo Triunvirato hasta la derrota definitiva de Marco Antonio (31 a.C.) y la conquista por Augusto del último reino helenístico independiente: el Egipto de Cleopatra (30 a.C.).

Los problemas de la escultura tardorrepblicana

Es precisamente en este último siglo de la República cuando se recupera el pulso artístico. Durante la primera mitad del siglo II se ha asistido al abandono de la plástica etrusca, con sus evocadores hipogeos y con sus peculiares imágenes del más allá. Su espíritu y sus formas ya sólo pervivirán en los campos e iconografías que Roma haya ido asimilando con el tiempo, haciéndolos suyos y convirtiéndolos en rasgos de identidad nacional frente a la plástica griega; nos estamos refiriendo a aspectos muy definidos, como la arquitectura, o, dentro de las artes figurativas, al cuadro o relieve histórico y al retrato individualizado.

Por lo que se refiere a la escena conmemorativa o histórica, concebida como recuerdo de un acontecimiento protagonizado por un personaje concreto, es lógico que, en ocasiones, se aceptasen formas basadas en el cuadro de batalla griego; así ocurriría en muchos de los “cuadros triunfales” expuestos en Roma para festejar grandes victorias, aunque sabemos que ciertas iconografías (sacrificios, procesiones, etc.) hubieron de conservar la composición paratáctica marcada por la tradición etrusca. Es lo que se observa, por ejemplo, en la Tumba Bruschi de Tarquinia (h. 200 a.C.), y lo que vuelve a verse en una obra romana de gran importancia: el *Ara de Domicio Ahenobarbo* [517], fechable unos cien

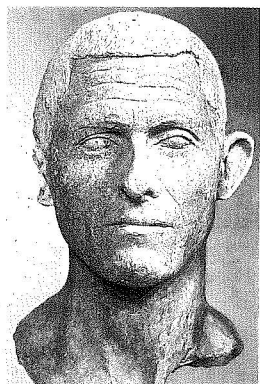
517. *Ara de Domicio Ahenobarbo* (fines del s. II a.C.). Museo del Louvre, París. El dios Marte y el protagonista aparecen en tamaño mayor, marcando su importancia frente a los músicos y ayudantes, que parecen hallarse en un segundo plano.



518. El *Arringatore* (princ. s. I a.C.). Museo Arqueológico de Florencia. La actitud del personaje anuncia la de imágenes imperiales posteriores, pero con una sencillez carente de todo afán retórico.



años después. En el sacrificio aquí representado, al que asiste el propio dios Marte, se desarrollan, una junto a otra, dos escenas yuxtapuestas, y el criterio de relación entre tamaño e importancia está tan presente, que los animales de la *suovetaurilia* (cerdo, oveja y toro), por ser la base del sacrificio, parecen aplastar con su masa a quienes los conducen.



519. Retrato procedente de Caere (princ. s. I a.C.). Museo de Villa Giulia, Roma. El colorido bien conservado, junto con el tratamiento directo e impresionista de la piel y el cabello, confieren particular viveza a este exvoto.

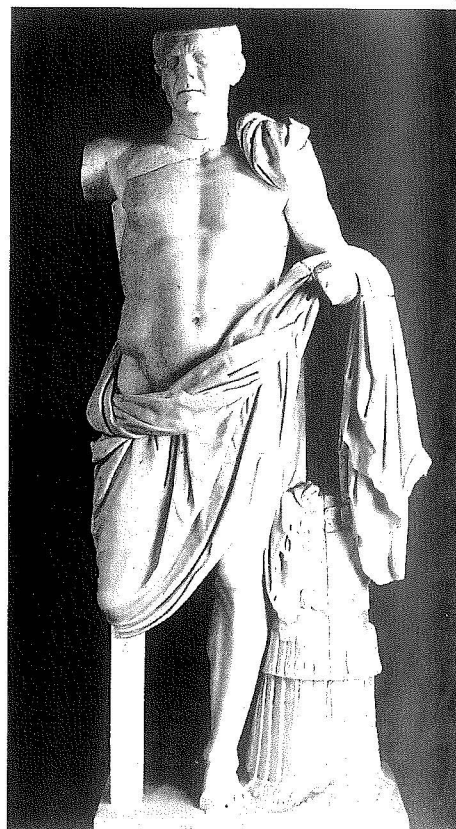
El retrato romano

En el campo del retrato, tenemos la fortuna de conservar dos obras maestras, fechables hacia el año 100 a.C., que constituyen magníficos eslabones entre Etruria y Roma: una de ellas es una cabeza votiva en terracota hallada en Caere [519], y la otra, mucho más famosa, es el *Arringatore* u *Orador* del Museo de Florencia [518], efigie en bronce de un personaje llamado Aule Metele. Ambas conservan la exactitud de rasgos, la inexpresividad y la sencillez de la tradición etrusca, y ambas se tiñen con un cierto empaque distanciador, anuncio ya de los planteamientos romanos. En efecto, es en esas mismas fechas, y con principios parecidos, cuando comienza la retratística de la Urbe llegada hasta nosotros; y el punto de contacto es tan concreto que Aule Metele, con su túnica, su *toga exigua* y sus *calcei* o botas altas, puede ser tanto un etrusco como un romano instalado en Toscana.

Sin embargo, el retrato romano no nace por entonces. Aunque se hayan perdido, con la única salvedad de la cabeza de Junio Bruto, todas sus manifestaciones anteriores a fines del siglo II a.C., sabemos que en la retratística de Roma existía incluso una tradición puramente local, y más concretamente patricia: la de las *imagines maiorum*. Polibio, al describir las ceremonias fúnebres de un noble en el Foro, relata que, al final, “su imagen, encerrada en un relicario de madera, es llevada al lugar más visible de la casa. Esta imagen es una máscara que refleja con notable fidelidad la fisonomía y el color de la tez del difunto” y, según añade, las imágenes que posee cada familia reciben sacrificios y son llevadas en los funerales de otros parientes por personajes vestidos y adornados como lo estuvieron en vida sus modelos (VI, 53).

Como es lógico, no conservamos ninguna de estas imágenes del siglo II a.C., que eran, según Plinio, de cera; pero parece evidente que se obtenían, en muchos casos, a partir de la mascarilla del difunto, y esta técnica seguirá conservando su valor cuando las más-

520. El *Mariscal de Tívoli* (h. 75 a.C.). Museo Nacional de las Termas, Roma. La actitud del cuerpo, digna de un monarca helenístico, ve reforzado su tono heroico con una armadura a los pies.



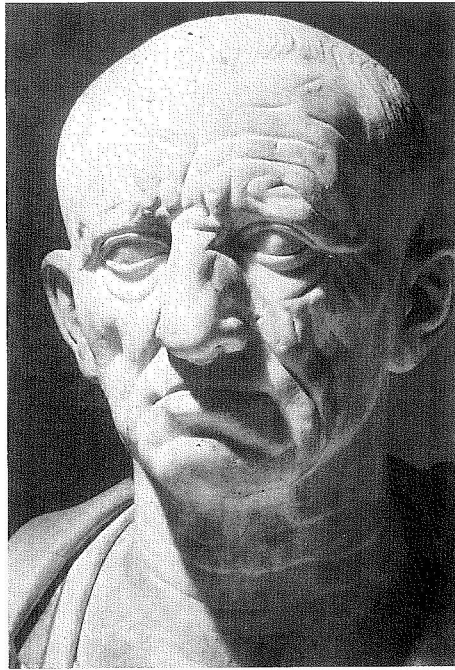
caras sean sustituidas, unas décadas después, por verdaderas cabezas en terracota, bronce o mármol. A esta tradición de las *imagines* debemos el notable predominio de hombres ancianos que presenta la retratística del siglo I a.C.: los jefes de familia con prestigiosa biografía son los únicos dignos de recuerdo entre sus descendientes, y no reciben su imagen hasta después de muertos.

Sin embargo, otros usos del retrato permitían más variaciones: en los exvotos, en las estatuas monumentales y en las efigies de las tumbas podían aparecer, con toda normalidad, mujeres y jóvenes, y hasta podían aportarse novedades plásticas y expresivas. Así, junto a la tradición etrusca vemos aparecer el estilo helenístico, que ya tentó a los generales vencedores en Grecia y que se difunde a través de los comerciantes establecidos en Delos. Es incluso posible que la simple idea de tallar en materiales duros las *imagines maiorum* procediese de la Hélade, porque el primer taller de retrato en mármol documentado en Roma es el que B. Schweitzer, en su conocido estudio sobre este tema, califica de "helenístico-helenizante".

A este primer taller, importador de formas e iconografías griegas y activo durante el primer cuarto del siglo I a.C., corresponde, por ejemplo, el llamado *Mariscal de Tívoli* [520], bella escultura honorífica donde se advierte la dicotomía mental entre Grecia y Roma, y el esfuerzo del artista por superarla: el desnudo heroico griego es tapado públicamente, y el torso clasicista recibe, como ya se hacía en Delos, la cabeza realista del anciano. Sabido es que este desinterés por la congruencia anatómica entre cabeza y cuerpo se convertirá en un convencionalismo repetitivo, y permitirá en el futuro la realización de cuerpos en serie.

Una helenización tan fuerte no podía, sin embargo, ser aceptada por todos. Pronto surgen otros talleres, como el "helenístico-latínizante" y, ya en el segundo cuarto del siglo, el "romano antiguo", que nos devuelven a la tradición de las mascarillas, aunque animadas por una intensa expresividad: a la vista del *Retrato de anciano* de la colección Torlonia [521], perteneciente a este último grupo, no podemos sino sentir el virtuosismo plástico de un tallista que, con formación griega, ha sabido traducir el ideal del *cives romanus* inaccesible a la helenización.

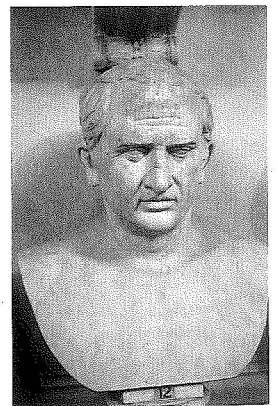
Las últimas décadas de la República muestran, finalmente, una enorme comi-



521. *Retrato de anciano* (h. 70 a.C.). Colección Torlonia, Roma. En este personaje, más que en cualquier otro, parece que las facciones retratan una larga biografía de militar y patricio.

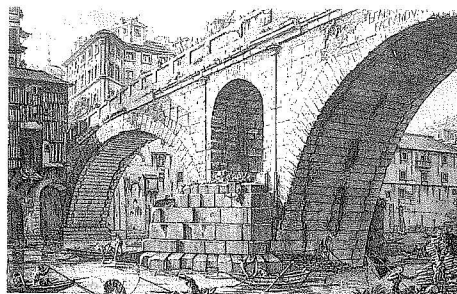
plejidad de estilos, y en ellas destacan, sobre todo, los retratos de los principales políticos, muy atentos a reflejar en sus imágenes públicas el contenido de sus idearios. Sólo Cicerón parece preferir una imagen de intelectual, con marcada vida interior [522]; en cambio, son muy elocuentes, por su marcado helenismo, las efigies de Pompeyo, que insisten en la semejanza de su cabellera con la de Alejandro Magno, y contrastan con la sequedad tradicionalista de César, dirigida a los sectores que identificaban lo griego con la molición ostentosa de los ricos.

Como venimos observando, incluso en los géneros escultóricos más puramente itálicos se introducen elementos estilísticos griegos. En tales circunstancias, ¿qué podría esperarse en otros campos donde, desde siglos atrás, la plástica helénica marcaba las normas? Lo único que cabe observar es que, a lo largo del siglo II a.C., van desapareciendo las copias de obras griegas en terracota, tan normales antes; ya no era obligatorio acudir a ellas, cuando los saqueos suministraban innumerables imágenes de dioses en mármol, y cuando los escultores griegos se mostraban dispuestos a cumplir cualquier encargo privado o público, trasladando sus talleres, si era necesario, a la propia Roma. Por tanto, no es en este capítulo, sino en el relativo al Hellenismo tardío, donde deben buscarse las figuras y relieves que adornaron los templos y palacios romanos de esta época: incluso



522. *Retrato de Cicerón* (h. 49 a.C.). Museos Vaticanos, Roma. De entre las variadas efigies del político y escritor, ésta es quizá la que funde mejor la seriedad del humanista y la autoridad del gobernante.

523. Puente Fabricio, Roma (62 a.C.). En este grabado de G. B. Piranesi se observa, mejor que hoy día, la construcción del puente en bloques de travertino. Es el puente más antiguo que conserva la Urbe, y une el Foro Boario con la isla Tiberina.



en la citada *Ara de Domicio Ahenobarbo*, modelo del relieve histórico tradicional, los frisos secundarios que representan el mar y sus dioses están realizados en un estilo neo-ático inconfundible.

La nueva arquitectura

Frente a la relativa helenización de la estatuaria, merece resaltarse, por el contrario, la originalidad y desbordante creatividad de la arquitectura tardorrepública. La tradición independiente de las construcciones etruscas, unida a las novedades técnicas que señalábamos al final del capítulo anterior, abren uno de los apartados más fascinantes del arte antiguo en su conjunto. Las innovaciones son tantas, y en planos tan distintos, que caben las combinaciones más diversas y las síntesis más asombrosas.

El primer campo de acción que cabe señalar es el meramente constructivo. Durante el siglo II a.C. prosigue su desarrollo la técnica del arco de dovelas, que dará con el tiempo resultados tan airoso como el Puente Fabricio de Roma [523]. Además, en el mismo siglo se empieza a manejar en los acueductos su yuxtaposición en forma de arquería, y se descubre, en los primeros arcos triunfales, la ley que rige el grosor de los pilares de apoyo.

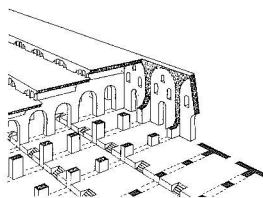
Por otra parte, asistimos al nacimiento de la arquitectura en cal, que entonces se realiza mediante el llamado *opus incertum*, es decir, dejando a la vista un recubrimiento de guijarros. Con esta técnica, unida a la del arco, se obtiene ya en el siglo II a.C. una obra cargada de repercusiones: nos referimos a los almacenes hallados al suroeste del Aventino, acaso identificables con la *Porticus Aemilia* [524]; en sus naves yuxtapuestas, comunicadas por arquerías, nos parece sentir el futuro lenguaje de la mezquita medieval.

El segundo frente de innovaciones es, paradójicamente, la adopción de los órdenes griegos. Los arquitectos etruscos y roma-

nos, tan entusiasmados como los escultores por la tradición helénica, se plantearon ya en el siglo III a.C. la importación de sus elementos más vistosos (muros de sillares, columnas, entablamentos, frontones), y este fenómeno se generalizó a mediados del siglo siguiente. Con su *travertino* —esa bella roca de Tívoli que caracteriza la construcción tardorrepública—, Roma se inició en los órdenes jónico y corintio, los preferidos en Pérgamo y Atenas por aquellas fechas.

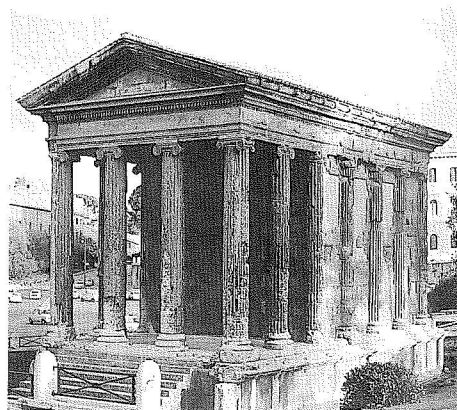
Pero esta importación no fue pasiva, sino que supo fundirse en la estructura tradicional del templo etrusco para formar una realidad nueva: el templo romano, uno de cuyos primeros ejemplos, el Templo de Portuno en Roma [525], ha llegado a nosotros en perfecto estado de conservación. En él podemos observar que el podio es etrusco, al igual que la planta, y que los elementos griegos se adaptan perfectamente a este esquema, confiriendo al edificio las esbeltas proporciones de los “tesoros” helénicos tradicionales.

Tan feliz síntesis se difundió rápidamente, convirtiéndose pronto en el esquema clásico del templo oficial. Por ello obtuvo un éxito mucho más duradero que el templo redondo, en forma de *tholos*, que se difundió con entusiasmo en torno al año 100 a.C. para decaer más tarde. Sin embargo, merecen citarse siquiera dos obras de este último tipo: el Templo de Hércules Olivario en Roma, de orden corintio, construido en mármol griego por los comerciantes griegos de la Urbe, y su bella imitación en



524. Reconstrucción ideal del edificio identificable como la *Porticus Aemilia* (s. II a.C.). Si es acertada la interpretación, se trata de una obra del 193 a.C., o de su restauración en 174 a.C.

525. Templo de Portuno en Roma (fin. s. II a.C.). Antes llamado Templo de la Fortuna Viril, es, casi con seguridad, el santuario del dios romano de las puertas y de los puertos, incluido el fluvial del Tíber junto al que se encuentra.

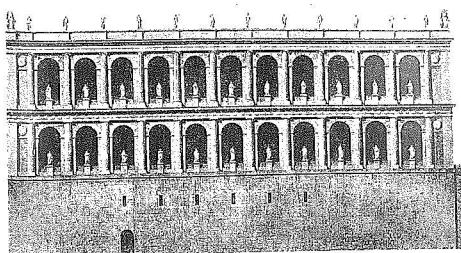


Tívoli, el llamado Templo de la Sibila. Sus formas eran quizá demasiado helénicas para pervivir en Roma, pero influyeron sin duda en la traída por Sila de capiteles corintios (del *Olimpio* de Atenas) para la reconstrucción del Templo de Júpiter Capitolino, y aseguraron, por tanto, el éxito posterior de este orden.

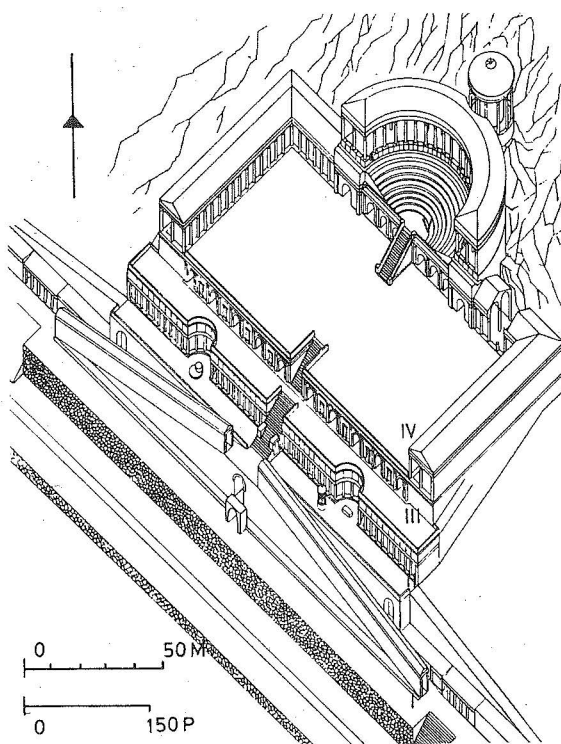
La combinación de las nuevas técnicas con las formas griegas importadas era un reto tentador, y constituye la clave esencial de la arquitectura romana. La búsqueda de síntesis entre dos elementos al parecer opuestos dará lugar, desde muy pronto, a un nuevo lenguaje estético; y ese lenguaje es el que, con avances y retrocesos, marcará la trayectoria de la arquitectura occidental hasta principios del siglo xx.

Para captar la esencia de estos planteamientos nuevos, podemos dirigirnos a cualquiera de los llamados "Santuarios Laciales" (el de Juno en Gabies, el de Hércules en Tívoli, el de Anxur en Terracina), y en particular al más monumental de todos ellos, el Santuario de la Fortuna en Palestrina [526]: allí vemos cómo se combina la ingeniería oculta —terraplenes, infraestructuras de arquerías y cemento— con los edificios visibles —pórticos, templo, pequeño teatro— creando un paisaje artificial y ordenado al servicio de la estética clásica; pero acaso sea más elocuente aún otro importante edificio del periodo silano: el Tabulario de Roma [527].

Esta gran construcción, realizada por el arquitecto Lucio Cornelio en el año 78 a.C., tenía como cometido servir de archivo estatal, y cerraba el Foro hacia occidente, adosándose a la ladera del Capitolio. Por ello, se estructuró sobre un gran podio liso y tomó como base compositiva la de un pórtico helénístico con dos columnatas superpuestas. Pero, a partir de ahí, el proyecto buscó sus propios medios expresivos: el pórtico arquitrabado quedó reducido a una decoración epidérmica de semicolumnas y falsos entablamentos, y la construcción efectiva se rea-



527. Tabulario de Roma (78 a.C.). Esta reconstrucción ideal tiene elementos imaginarios, como las estatuas y la parte superior, pero la presencia de las dos arquerías superpuestas es indudable.



526. Santuario de la Fortuna Primigenia en Palestrina (antigua Praeneste) (130-100 a.C., con retoques de h. 80 a.C.).

Según relata Cicerón, un tal Numerio Sufucio recibió en sueños el encargo de excavar en una roca, y "de la piedra partida salieron las suertes grabadas en encina, con caracteres antiguos. Aquel paraje, rodeado hoy por barrera sagrada, está cercano al templo de Júpiter niño, sentado con Juno sobre las rodillas de la Fortuna... Al mismo tiempo, en el mismo sitio donde se encuentra el templo de la Fortuna, brotó miel, según dicen, de un olivo" (*La adivinación*, II, 41; trad. de F. Navarro).

De este y otros textos se deduce que hubo en principio dos santuarios próximos: el de Júpiter, Juno y Fortuna, donde un niño extraía las suertes —unas plaquitas con inscripciones— para quienes querían consultar el oráculo allí instalado, y el de Fortuna, donde estuvo el olivo con miel. Fueron estos dos puntos los que un genial urbanista y arquitecto de fines del siglo II a.C. quiso reunir en un conjunto homogéneo.

El peregrino que se acercase al nuevo santuario se encontraría ante un gran muro triangular realizado en aparejo poligonal. Encaminándose a cualquiera de sus dos extremos, se purificaría en una fuente y comenzaría su ascenso por unas rampas. Así llegaría al centro, desde donde podía contemplar, en lo alto, el templo de Fortuna. Si sólo quería consultar las suertes, bastaba que se dirigiese hacia la derecha en la "terrazza de los hemicíclicos" y se acercase al templete redondo que protegía el pozo excavado por Numerio Sufucio: en esa zona estaba instalado el oráculo. Si, por el contrario, proseguía su ascenso, gozaría de todas las maravillas de una arquitectura que mezclaba la técnica romana con la estética griega (muchos habitantes de la ciudad se habían instalado en Delos, y admiraban los santuarios de terrazas de Cos y Rodas) y alcanzaría, al fin, el templo circular de la cumbre.

528. El Foro de Pompeya, visto desde el SO. Abajo, a la izquierda, la basílica, y a su derecha, cerrando la parte sur del foro, los edificios de la curia. Al norte de la plaza se levanta el Templo de Júpiter.



lizó mediante una sucesión de arcos. Tal es la esencia de la nueva arquitectura, centrada en el concepto del *ornatus*: la decoración de raigambre griega ha de adosarse a la estructura, no fundirse con ella, y así se crean posibilidades antes impensadas: la superposición de arquerías, el esquema triangular de la enjuta, la colocación de esculturas sobre vanos curvilíneos (base de la hornacina y del ábside), etc. Basta ver la reconstrucción ideal del Tabulario para sentir su íntimo parecido con un palacio renacentista.

Los nuevos edificios

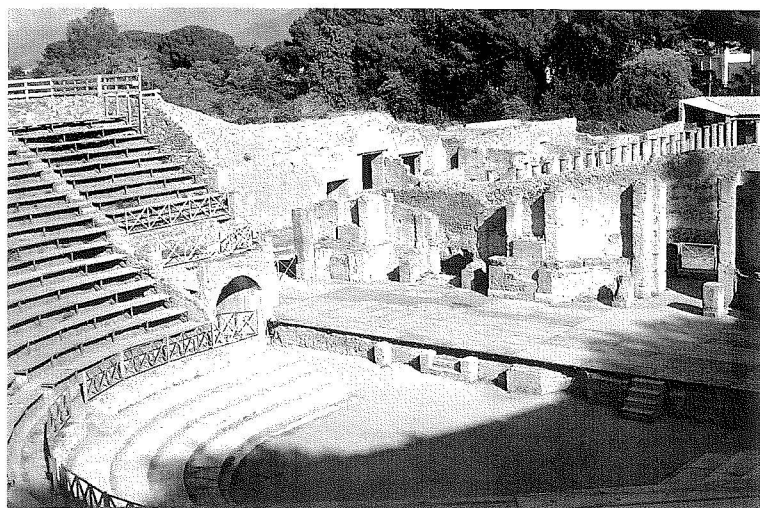
La arquitectura tardorrepública tiene además un tercer frente, que completa el tec-

nológico y el decorativo ya estudiados. Consiste en la creación de nuevas formas de edificios, destinadas a cubrir nuevas necesidades urbanas o a facilitar actividades ya conocidas. En unos casos, se tratará de edificios totalmente nuevos; en otros, de importaciones más o menos modificadas, y finalmente en otros, de “monumentalizaciones” de ámbitos previamente construidos en madera. En cualquier caso, la construcción se basará en técnicas y decoraciones homogéneas, capaces de conferir a la ciudad romana su peculiar carácter unitario.

Para estudiar el nacimiento de estas formas, que enriquecen la urbanística romana sin modificar sus planteamientos tradicionales, podemos dirigirnos a Pompeya, un lugar privilegiado por su historia y su destino. Ciudad helenística y romanizada, convertida en colonia por Sila y destruida por la erupción del Vesubio del año 79 d.C., su detallada excavación dura ya desde el siglo XVIII hasta hoy. Entre sus muros se hallan los primeros ejemplos conocidos de muchos de los nuevos edificios que nos interesan, y por ello merece nuestra atención, aunque sepamos cuánto debe esta preeminencia al azar de los hallazgos arqueológicos.

Así, paseando por sus calles podemos documentar, entre los edificios de carácter administrativo, la primera basílica [528] bien conservada que conocemos (h. 120 a.C.), pues nada se sabe de las levantadas en el Foro de Roma a principios del siglo II a.C.

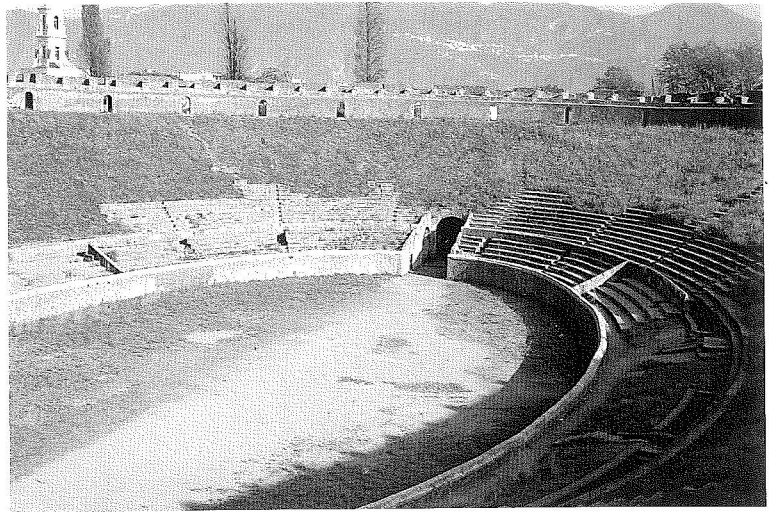
529. Teatro de Pompeya (s. II, muy modificado h. 80 a.C.). La modificación, que añadió arcos y una nueva escena, convirtió un teatro de tipo griego (con *orchestra* o explanada central circular) en otro romano (con *orchestra* semicircular).



Tribunal de justicia y lonja de contratación, este tipo de edificio con pórtico en torno a una nave central parece proceder de la arquitectura helenística —así lo indica el nombre, por lo menos— y, tras ciertas modificaciones, constituirá una fórmula de éxito perdurable.

Entre los edificios de espectáculos, cabe destacar tres ámbitos monumentales realizados en Pompeya durante la época de Sila: el teatro [529], el teatro cubierto o pequeño teatro, y el anfiteatro [531]. Son obras de gran importancia histórica, porque en la propia Roma los juegos escénicos y gladiatorios se celebraban aún en edificios de madera o, simplemente, en el Comicio del Foro. Aquí, en cambio, hallamos la adaptación del edificio teatral griego a los gustos romanos, con acercamiento de la escena a las gradas y división de éstas en sectores superpuestos; o la creación de un auditorio con tejado —algo raro en Occidente, aunque muy común en la parte oriental del imperio, donde recibe el nombre de “odeón”—; o, finalmente, la típica organización oval del anfiteatro, que tiende a superar la forma circular del Comicio de Roma.

Prescindiendo de tipologías menos importantes —*curia*, mercado o *macellum*,



531. Anfiteatro de Pompeya (h. 80 a.C.). Es el anfiteatro más antiguo llegado hasta nosotros; su planta es aún muy alargada, con infraestructuras mínimas, y la arena central está excavada en el terreno para abreviar la construcción de gradas.

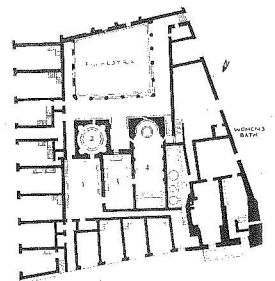
etc.—, concluiremos nuestro repaso de los edificios públicos con el destinado, quizá, a un mayor desarrollo monumental en los siglos futuros: las termas [532], instalación deportiva y de baños que se basa en el gimnasio helenístico, pero añadiéndole un peculiar sistema de calentamiento bajo el suelo (el hipocausto). Con este expediente se crea una sucesión de piscinas a distintas temperaturas, escenario de un ocio perfectamente reglamentado.

El principal valor arquitectónico de las termas radica, sin embargo, en sus peculiaridades prácticas. La necesidad de conservar agua y mantener un calor húmedo determina la construcción de cemento y el uso de formas curvas como el ábside [530] y la bóveda semiesférica, y la presencia constante de público en las salas invita a concebir ambientes cerrados pla-centeros, concentrando la decoración en el interior de las habitaciones y descuidando el aspecto externo de las fachadas. Estos planteamientos, casi desconocidos en la arquitectura pública anterior, se extenderán poco a poco de forma imparable; con el tiempo, conquistarán incluso la arquitectura sacra.

La casa pompeyana y su decoración

Si a fines de la República la cultura romana ha sido capaz de crear casi todo el repertorio de sus edificios públicos —sólo el circo, destinado a las carreras de carros, carecerá hasta Augusto de palcos o gradas en piedra—, también por entonces ha nacido su construcción doméstica más perfecta: la llamada “casa pompeyana”.

530. *Caldarium* de las Termas del Foro en Pompeya (h. 75 a.C.). En esta sala se respiraba un calor sofocante, destinado a abrir los poros; la fuente fría del fondo servía como alivio al bañista.



532. Termas del Foro en Pompeya (h. 75 a.C.). Tras desnudarse en el *apodyterium* (1), el usuario hacía ejercicio en la *palaestra*, se bañaba en el agua caliente del *caldarium* (4), descansaba en la sala templada o *tepidarium* (3) y nadaba en la piscina del *frigidarium* (2).

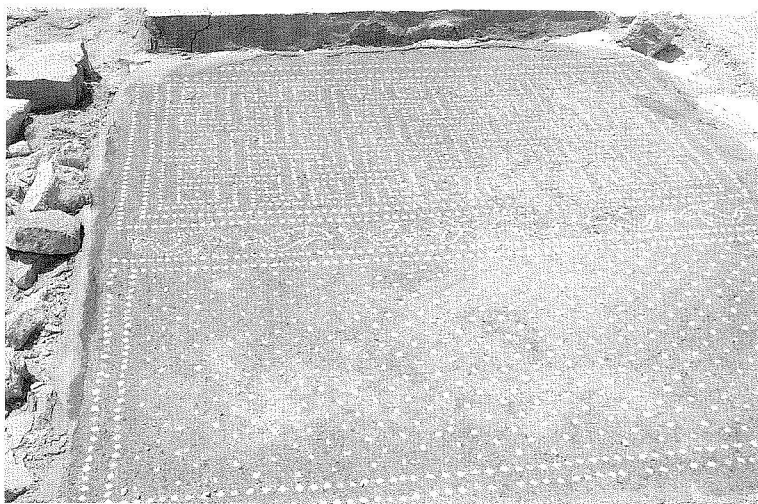
533. Peristilo de la Casa de los Vettii en Pompeya (med. s. I d.C.). Lujosa morada, ocupada por unos banqueros, que muestra en su lugar originario todos los adornos del jardín, incluidas las plantas.



Se trata de una morada compleja, netamente dividida en dos partes, que surgió en la segunda mitad del siglo II a.C., cuando se pusieron en contacto las formas de vida romana y griega; la propia bipartición corresponde a la división cultural y mental que supuso este encuentro en Italia: la parte anterior de la vivienda, la que se abre a la calle y permite el acceso directo de visitantes, mantiene inalterable el esquema de la casa etrusca, con su atrio, su *tablinum*, sus habitaciones en torno y, a menudo, sus dormitorios en el piso superior. Es el ámbito oficial, donde el *pater familias* sigue celebrando los cultos del hogar ante las *imagines maiorum*; allí se exponen los tesoros domésticos junto al *impluvium*, piscina destinada a recoger el agua de lluvia.

La parte interior de la morada es, en cambio, una casa de peristilo a la griega, enriquecida con un jardín en el patio [533]. Aparece así como un lugar ideal para el reposo, y en torno suyo se colocan los come-

534. Pavimento en *opus signinum* hallado en Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza) (2ª mitad s. I a.C.). Estos pavimentos suelen marcar con sus dibujos las zonas cubiertas con muebles; aquí habría un lecho en primer plano.



dores o triclinios, además de las salas de estar o de reunión. Aquí se concentran las esculturas o los libros del dueño, y aquí tiende a pasar la familia sus horas más tranquilas. Por ello, es de prever su papel creciente con el paso de los años; cuando el *tablinum* se abra hacia el peristilo para recibir más luz, cuando el acueducto sustituya a la cisterna del *impluvium*, y cuando la religiosidad familiar entre en crisis, el atrio perderá toda su razón de ser: desde fines del siglo I d.C., sólo se mantendrá en ciertas moradas de personajes públicos, y la casa pompeyana, reducida ya a su peristilo, habrá pasado a la historia.

Desde su propia creación, la casa pompeyana acepta un sistema decorativo puramente griego. Tan solo elementos aislados, como el larario donde se exponen las imágenes domésticas, recuerdan las costumbres romanas, y todo se adorna con esculturas y fuentes de mármol, con relieves encajados en los muros, con brocales de pozo (puteales) finamente esculpidos, y hasta con máscaras y placas que cuelgan entre las columnas. En cuanto al pavimento, los más conservadores —o los menos ricos— colocan el *opus signinum* de la tradición romana [534] —cal rosácea con dibujos de teselas—, pero los potentados con buen gusto prefieren el verdadero mosaico, y hasta insertan en el centro de las habitaciones refinados *emblemata* o cuadros de *opus vermiculatum* (en teselas muy finas), a menudo importados de Grecia.

Finalmente, las paredes muestran el enorme desarrollo de la pintura decorativa. Hemos de suponer que en residencias muy ricas se conservaban verdaderas pinturas en tabla, pero las casas halladas en Herculano, Pompeya y otros lugares nos muestran que las preferencias estéticas de la burguesía tomaban otros derroteros: lo que importaba era cubrir con dibujos y colores todos los muros, y conferir así a las salas un ambiente digno y distinguido.

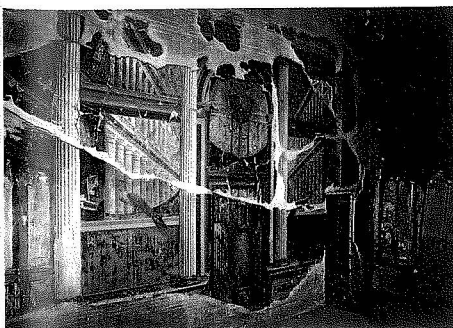
Dentro de este contexto, ha podido observarse que, a lo largo del periodo que nos ocupa, la pintura mural sufre una radical transformación. El punto de partida, traído de Delos y de otras ciudades helenísticas, es lo que se llama el “primer estilo pompeyano” [535], donde el pintor intenta, acudiendo al relieve en estuco si es preciso, sugerir un recubrimiento de placas de mármol: lo que quiere es, sencillamente,



535. Decoración de la Casa Samnítica en Herculano (s. II a.C.). Frente a lo que se creía hace años, el uso del estuco modelado no indica necesariamente una fase tardía del “primer estilo pompeyano”.

reproducir a bajo costo el aspecto de los palacios helenísticos.

En la época de Sila, sin embargo, el planteamiento se complica. Los pintores piensan ya en representar, además de placas, verdaderas columnas adosadas a los muros, y esto acaba conduciéndolos a sugestivos análisis de perspectivas: nos hallamos ya en el “segundo estilo pompeyano” [537], donde el ilusionismo crea ambientes sin límites, cargados de fantasía, y donde caben los aditamentos más variados, desde falsas galerías de cuadros o sucesiones de paneles decorativos hasta escenas con figuras; en la más famosa de éstas últimas, el friso que da nombre a la Villa de los Misterios [536], los personajes se asoman a mirarnos como si desearan dialogar con nosotros.



536. Gran friso pictórico de la Villa de los Misterios en Pompeya (h. 60 a.C.).

La Villa de los Misterios fue una residencia suburbana situada junto a la costa antes de la erupción del Vesubio. A raíz de unas reformas realizadas a mediados del siglo I a.C., sus dueños decidieron pintar varias habitaciones, y desplegaron en ellas todo el repertorio del “segundo estilo pompeyano”: arquitecturas en trampantojo, cuadros perfectamente imitados, figuras sobre fondos de sillares, etc. Sin embargo, fue en un triclinio donde decidieron crear el conjunto más novedoso, el llamado *Friso de los Misterios*.

Se trataba, desde luego, de una decoración en honor de Dioniso o Baco, una deidad mal vista por las autoridades romanas a causa de los desarreglos y orgías que dominaban sus fiestas. Cabe la posibilidad de que esta estancia sirviese para celebrar el culto del dios a nivel privado, e incluso se ha pensado que aquí se reuniesen sus adeptos para cumplir ritos místicos en su honor.

Es a través de esa óptica como deben, al parecer, ser interpretadas las pinturas, leyendo las escenas de izquierda a derecha. Tras una imagen de mujer sentada —acaso la dueña de la villa—, se desarrollan en el largo muro de la izquierda las escenas de iniciación: una mujer desvela los objetos sagrados del dios, entrando así en su mundo mítico, poblado por sátiros, y llega por fin, llena de espanto, a ver a Baco en persona. En la pared del fondo aparece el dios reclinado sobre su madre Semele o su amada Ariadna, y se presencia el castigo por una transgresión al culto. Finalmente, en la pared de la derecha, se consuma la penitencia entre la alegría de las bacantes. Sin duda son muchas las dudas de detalle, y hasta se han dado interpretaciones muy distintas —por ejemplo, la pasión de Semele—, pero el fondo religioso es indudable, tanto como el sentido teatral de las imágenes, que se desarrollan sobre un estrado.

537. Decoración de la Villa de Oplontis, cerca de Pompeya (med. s. I a.C.). Representación del patio porticado de un palacio o santuario helenístico. Los detalles (máscara, trípode, pavo real) añaden sacralidad y misterio al ambiente.

3. AUGUSTO Y EL ARTE DEL SIGLO I D.C.

A principios del año 44 a.C., cuando Julio César se hallaba en la cumbre de su poder, parecía que Roma comenzaba a superar una asignatura pendiente: la ciudad ribereña del Tíber, convertida ya en capital del Mediterráneo, había conservado su aspecto de aglomeración etrusca, con estrechas callejuelas, con su Foro mal urbanizado repleto de estatuas, sin espacios públicos agradables ni bellos edificios destinados a espectáculos. Durante siglos, los senadores se habían limitado a construir templos, erigir monumentos en honor de sus antepasados y prohibir la construcción de graderías estables que permitiesen reunirse a la plebe.

Pero esa situación había empezado a modificarse. Ansioso de aumentar su prestigio, Pompeyo había construido el primer teatro estable de la Urbe [538], elevando su cávea sobre arquerías superpuestas —versión curvilínea de la fachada del Tabulario, que acabará extendiéndose a todos los edificios con gradas— y colocando un templo frente a la escena para sugerir el paralelismo con un santuario lacial.

Después, César había acometido trabajos de mayor envergadura: en el Foro, la Basílica Julia y la Curia Julia, que sustitúan a obras anteriores más pobres, confirieron dignidad al centro espiritual de la ciudad y a las reuniones del Senado. El Campo Marcio [539], convertido en ensanche monumental, recibió edificios de espectáculos o administrativos, como los *Saepta Julia*, gran

peristilo destinado a las votaciones. Incluso se edificó un foro nuevo, el Foro Julio, con su pórtico y su templo dedicado a Venus, la antepasada mítica del dictador; poco queda de su primitiva estructura, pues hubo de ser reconstruido tras un incendio, pero marca el comienzo de todo un género monumental en la Urbe: el de los Foros Imperiales [541].

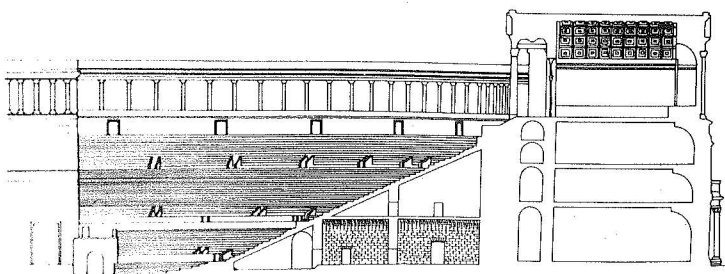
Por desgracia, el asesinato del César en los fatídicos idus de marzo paró, durante unos años, esta ambiciosa remodelación. Las guerras civiles concentraron las energías de los gobernantes, y los arquitectos se limitaron a pensar en una futura fase constructiva. Fruto de estas meditaciones es por lo menos un texto famoso, los *Diez Libros de Arquitectura*, que Vitruvio, ingeniero militar de César, dedicó a Augusto el 28 a.C.; pocos tratados habrán tenido tal importancia en la historia del arte occidental, tanto por sus datos y fórmulas como por la compleja problemática de su terminología.

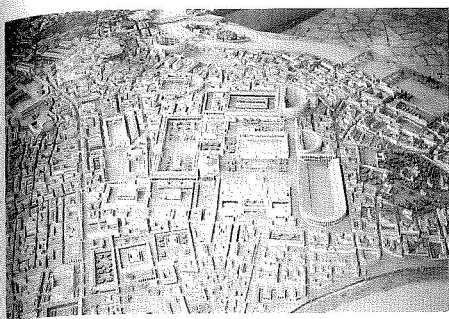
La arquitectura augustea

Asentado ya en el poder, Augusto hizo poco caso de las prescripciones de Vitruvio, demasiado tradicionalistas en su época, pero puso particular interés en completar los proyectos de César —su padre adoptivo y, como tal, base de su legitimidad—, planteándose, además, obras nuevas aún más ambiciosas. Muy consciente del valor propagandístico de los monumentos y de su decoración figurativa —véase el excelente libro de P. Zanker al respecto—, se entregó tanto a esta tarea que pudo vanagloriarse, según Suetonio; “de dejar de mármol (la ciudad) que había recibido de adobe”.

Efectivamente, la arquitectura augustea no sólo gozó de una iniciativa imperial tan fecunda como interesada, sino que también pudo aprovechar novedades técnicas de interés. Es entonces, por ejemplo, cuando los ladrillos cocidos pasan a ser considerados

538. Sección ideal del Teatro de Pompeyo en Roma (61-55 a.C.). El monumento está hoy prácticamente destruido. Tenía una importante decoración escultórica, que se prolongaba en los pórticos colocados detrás de la escena.





539. El Campo Marcio desde el norte, según la maqueta del Museo de la Civilización Romana, Roma. En el centro, la bóveda del Panteón; a su izquierda, los *Saepta Julia*; más lejos y hacia la derecha, el Teatro de Pompeyo; junto a él, más abajo, el Odeón y el Estadio de Domiciano.

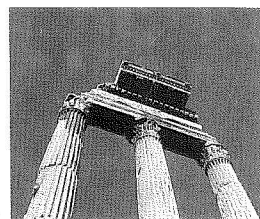
un elemento constructivo básico, no un mero complemento de la piedra, y cuando comienza la explotación del mármol de Carrara, digno competidor de los griegos y susceptible de usarse en bloques o en placas de recubrimiento. También ahora se convierte el *opus incertum* tradicional, tras una fase de transición, en el decorativo *opus reticulatum*, donde el núcleo de cemento es recubierto por pequeñas pirámides de piedra ordenadas como una red de rombos.

En la propia ciudad de Roma, motor indiscutible del imperio, es donde los mejores arquitectos ejercen sus cualidades al servicio de medios económicos inmensos y abiertos a la creación; el nuevo estado busca aún su lenguaje propio, y acepta por tanto cuantas novedades puedan ser utilizadas para enaltecer la imagen de Augusto y dotar de símbolos al poder central. En ese sentido,

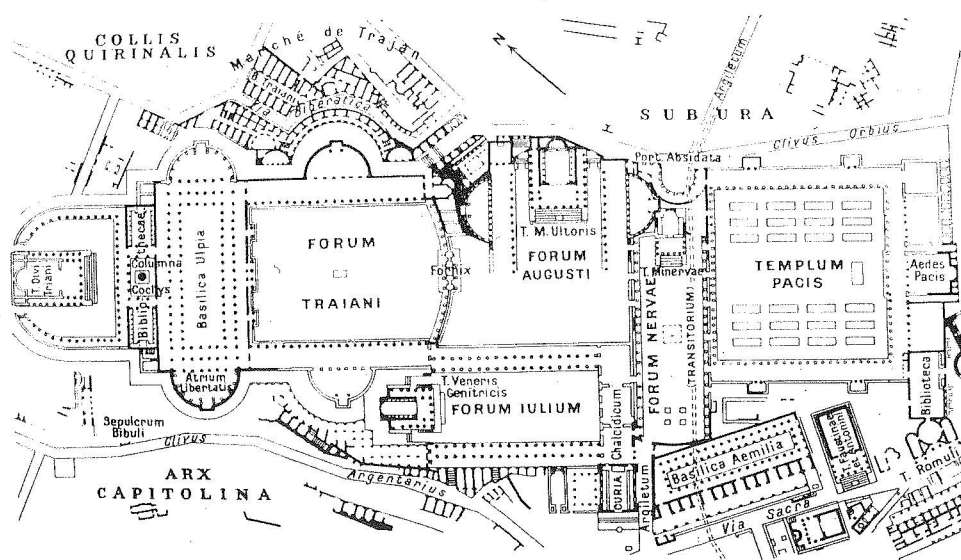
cabe decir que los anónimos arquitectos de esa época fueron los creadores del arte oficial del imperio, y que la imagen común que tenemos de sus inmensas plazas, de sus impresionantes edificios públicos y de sus majestuosas columnas, se debe, en muy buena parte, a su actividad e iniciativa.

La actividad constructora de Augusto —y de los miembros de su corte, o de quienes intentaron seguirle— se aplicó a todos los campos, empezando por los más tradicionales. El príncipe, en efecto, basó buena parte de su propaganda en la restauración de los valores morales olvidados, reorganizó la religión estatal y puso particular empeño en levantar magníficos templos en mármol. En este campo, se estableció una estética muy peculiar y elegante, destinada a lograr un éxito inmediato y duradero: las columnas, tal como podemos verlas, por ejemplo, en el Templo de Cástor [540], son siempre corintias, perfectamente acabadas en sus finas y bien delineadas acanaladuras, y aparecen muy juntas, dando al edificio un sentido de ascensionalidad que compensa el carácter grandioso de la fachada. Hay un verdadero intento de dotar al orden corintio, eminentemente helenístico, de una fuerza “clásica”, y para ello se llega a resucitar un elemento casi extinto desde hacía siglos: el frontón.

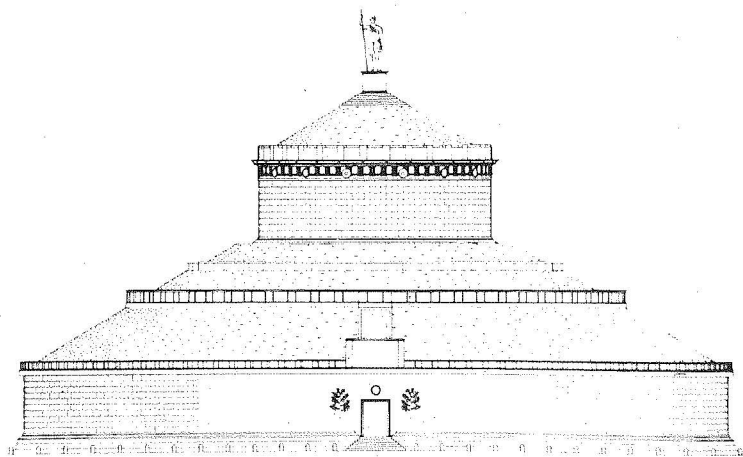
El Foro Julio había supuesto un paso hacia la creación de un ámbito cerrado de carácter político-sacro, reduciendo al mínimo las instalaciones administrativas o mercantiles que se asentaban tradicionalmente en una plaza pública. El Foro de Augusto da el salto final y definitivo en esta direc-



540. Templo de Cástor, Roma (6 d.C.). La reconstrucción del templo a Cástor y Pólux, patronos de la aristocracia romana, denota los intereses de Tiberio, aún simple sucesor designado de Augusto.



541. Los Foros Imperiales de Roma. Este barrio, formado a lo largo de más de un siglo, tenía un sentido estrictamente oficial, y por ello carecía de calles. Aún se desconoce parte del Foro de Augusto.



542. Reconstrucción ideal del Mausoleo de Augusto (28-h. 20 a.C.).

Aquí fueron enterrados, además del fundador, su sobrino Marcelo, su hermana Octavia, su esposa Livia, Agrippa, Tiberio y otros príncipes.

ción, y se convierte en un verdadero santuario de Marte Ultor, dios oficial de la guerra y vengador de la muerte de César. Allí se guardan recuerdos del dictador, allí se evoca, mediante estatuas, el paralelismo entre la historia de Roma y la de la familia Julia, y allí se celebran fiestas oficiales encaminadas a la exaltación del imperio.

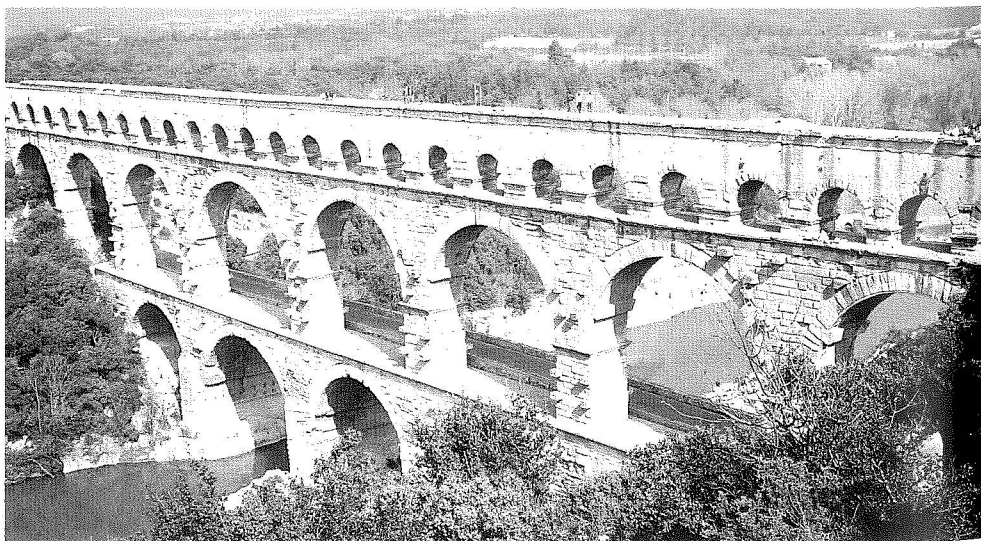
Para alcanzar un efecto de asombrosa dignidad, la arquitectura utiliza en este foro métodos sutiles y eficaces. A primera vista, nos hallamos ante un templo típicamente augusteo, reluciente y perfecto, encerrado entre pórticos clasicistas que, para mayor evidencia, adornan su piso superior con cariátides inspiradas en las del Erecteion ateniense. Pero esta apariencia sosegada, expresión de la paz y estabilidad que se propone asentar para siempre el gobierno de Augusto, se trueca en sorpresa para quien se introduce tras las columnatas: allí se abren, tras los pórticos, unas exedras amplias, que rompen,

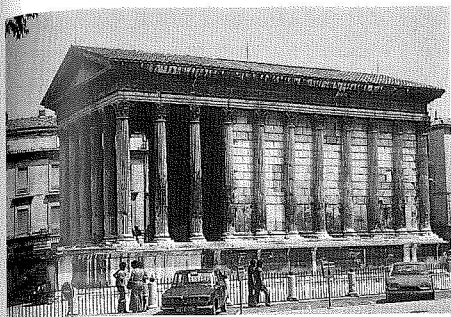
por su mera forma semicircular, con todo lo esperable en la tradición helénica. En cuanto al templo, constituye por dentro un compendio de las soluciones más nuevas, algunas ensayadas ya en el Foro Julio: salva lo irregular del muro posterior mediante un ábside o exedra, y, aunque abovedado, muestra su nave dividida en tres como los templos griegos. El resultado es un ambiente muy peculiar, donde se funden la basílica civil, el templo y ciertas salas domésticas de recepción, y en él hallamos la base de salas palaciegas y de basílicas posteriores.

Realmente, la actividad de Augusto en toda la ciudad, y sobre todo en el Campo Marcio y sus aledaños, parece frenética. Concluye el último de los teatros que tendrá Roma, el de Marcelo, que servirá de modelo para todas las provincias; construye el Pórtico de Octavia, destinado a albergar una magnífica colección pública de pinturas y esculturas; permite a Agrippa, su fiel colaborador, levantar varios edificios, entre ellos las primeras termas monumentales de la Urbe, y hasta cuida de edificarse su sepulcro familiar en el límite norte de la zona urbanizada. Este último, un mausoleo en forma de túmulo [542], síntesis grandiosa del enterramiento etrusco-romano y de la tumba de Alejandro Magno en Alejandría, constituye todo un símbolo del carácter unificador del reinado, capaz de fundir lo tradicional con lo nuevo, lo romano con lo helénico, y de conferir así al imperio una indispensable coherencia.

Para este objetivo contaba, desde luego, la idea de la "romanización" cultural de las provincias. Durante la época republicana,

543. Puente del Gard, cerca de Nîmes (h. 20 a.C.). A sus casi 50 m. de altura y 275 de longitud, este acueducto añade otro dato excepcional en obras de su tipo: la superposición de tres arquerías.





544. La *Maison Carrée* de Nîmes (16 a.C.-4 d.C.). Templo dedicado a dos nietos de Augusto, Cayo y Lucio Césares. El arquitecto se formó sin duda en Roma, pero hizo pequeñas concesiones al gusto local en los detalles decorativos, algo recargados.

se había mantenido inflexible la idea de que Roma era una ciudad-estado, y que su función fundamental en los territorios sometidos era recaudar tributos; para ello, bastaba con establecer una mínima infraestructura administrativa, y se limitaban los esfuerzos de urbanización a la construcción de colonias. Pero la situación comenzó a cambiar con César, cuando se vio ya claramente el papel que las provincias podían desempeñar en las guerras civiles, y Augusto, una vez más, ahondó en la misma idea.

Su reinado constituye, por tanto, la primera fase prolongada, y quizá la más importante, de la romanización monumental del Mediterráneo. Casi siempre por iniciativa estatal, y sin duda con arquitectos formados en Roma, vemos surgir en todas las provincias, y sobre todo en las occidentales, una verdadera antología de la construcción romana más pura, y con rasgos netamente clasicistas. En el campo de la ingeniería, hallamos puentes como el de Narni, algo al norte de Roma, cuyo ojo central —hoy destruido— alcanzó los 32 metros de diámetro; o los magníficos acueductos de Tarra-gona y de Nîmes (el inmenso Puente del Gard [543]), ya con arquerías superpuestas. En la arquitectura honorífica, asombra el Trofeo de los Alpes en La Turbie, destinado a recordar la conquista de toda la zona montañosa, mientras que distintos arcos triunfales (como el de Susa, al norte de Italia) nos consuelan de la pérdida de los levantados por entonces en la propia Roma. Entre los templos ha de recordarse sobre todo, por la pureza de sus líneas, la *Maison Carrée* de Nîmes [544], y podríamos continuar la lista con numerosos teatros, anfiteatros y otros edificios públicos, concluyendo con

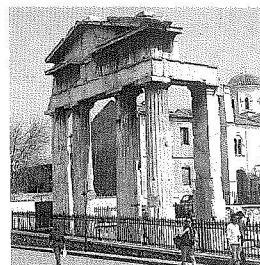
el que es sin duda el mayor proyecto colonial de Augusto: el conjunto monumental de Mérida, destinado a constituir una pequeña Roma en el occidente de Hispania.

En la zona helenística del imperio, la iniciativa estatal tomó derroteros algo distintos. Aun sin renunciar a introducir edificios de tipo romano (algunos templos sobre podio para cultos oficiales, por ejemplo), prefirió fomentar obras que no chocasen con las tradiciones griegas (como el templo de Ankara, pese a estar dedicado a Roma y a Augusto), e incluso se dieron casos de verdadero neoclasicismo, fruto de la reverencia romana por la cultura helénica; sólo así puede interpretarse, en efecto, el pórtico de entrada del Ágora Romana de Atenas [545], construido en un estilo dórico digno del siglo V a.C.

Las artes figurativas bajo Augusto

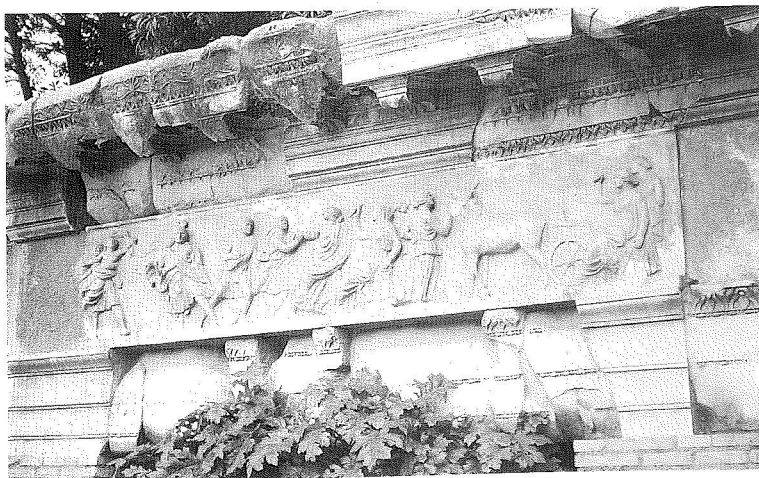
Si la arquitectura augustea lleva hasta las últimas consecuencias la síntesis greco-italica, revistiendo las estructuras tardorrepublicanas más evolutivas con formas helénicas, y sabe fundir en estas últimas los órdenes helenísticos con elementos y medidas de la Atenas clásica, no de otra forma podríamos definir la escultura y la pintura oficiales del periodo.

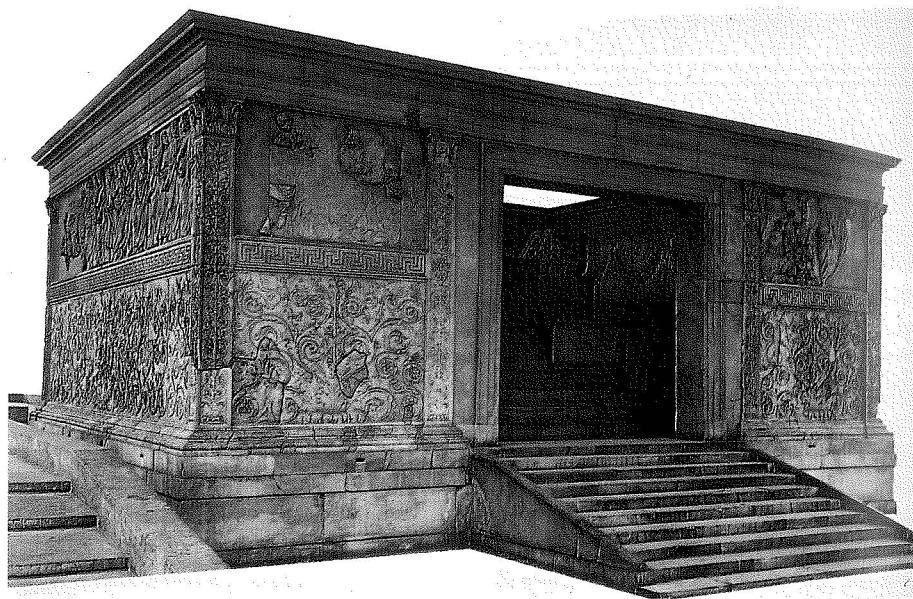
Ello es cierto, sobre todo, en los géneros considerados tradicionalmente más “romanos”. Así, vemos cómo el relieve histórico, que en la época cesariana oscilaba aún entre la rigidez descriptiva etrusca e intentos helenizadores en su composición y figuras [546], encuentra ya una vía convincente y perfectamente unitaria: los anónimos artistas, sin duda griegos, que supie-



545. Puerta occidental del Ágora Romana de Atenas (10 a.C.). El estilo clasicista no excluye una concesión a lo utilitario: la puerta central es más ancha, pues sirve para los carros.

546. Relieve de la Basílica Emilia en el Foro de Roma (calco en yeso) (54-34 a.C.). La escena tiene composición paratáctica, según la tradición etrusco-italica, pero las telas y algunos grupos denuncian influjos helenísticos.





547. El *Ara Pacis Augustae*, en Roma (13-9 a.C.).

A la vuelta de sus campañas de Hispania y la Galia, Augusto pudo, el año 13 a.C., celebrar un solemne sacrificio que inaugurase la paz del imperio. Y tan significativo fue el acontecimiento, que se decidió transformar el altar de madera utilizado aquel día, con la empalizada cubierta de guirnaldas que lo rodeaba, en un monumento de mármol blanco.

El fruto de esta decisión ha llegado hasta nosotros, y hoy puede verse reconstruido cerca de su emplazamiento originario en el límite norte de la ciudad. A través de su estructura, y sobre todo a través de sus relieves, es fácil captar el mensaje de la propaganda augustea, basada en las ideas de paz y de renacimiento. Contemplando los frondosos roleos del friso exterior, llenos de vida, es un tópico recordar los versos en que Virgilio canta la vuelta de la Edad de Oro: "La tierra sin cultivo alguno derramará como ofrendas las hiedras trepadoras por doquier... mezcladas con el riente acanto... Doraráse el campo poco a poco de tiernas espigas y del silvestre espino colgará la grana de la uva y las duras encinas destilarán el rocío de la miel". (*Égloga IV*; trad. de T. Recio y A. Soler.)

Por encima de este friso se exponen tres iconografías bien diferenciadas: a los lados de la puerta occidental (la que se observa en la foto) dos escenas muestran pasajes de los orígenes de Roma: la loba y los gemelos, y el sacrificio de Eneas. De forma simétrica, en el lado contrario aparecen dos personificaciones: Roma e Italia (o la Tierra, o la Paz). Y, finalmente, en los lados largos, dos frisos recuerdan la procesión del año 13 a.C.: en el costado norte destaca el Senado en pleno, junto a mujeres y niños, y en el lado sur, sin duda el más cuidado, se suceden los sacerdotes principales y la familia imperial, encabezada por Augusto y Agripa.

ron crear la procesión del *Ara Pacis* [547], nos dieron una de las cumbres del arte romano, y lo hicieron fundiendo la composición paratáctica tradicional con el ritmo de marcha del Friso de las Panateneas, y revistiendo el conjunto con telas y detalles realistas propios del Helenismo.

A la hora de encargar sus retratos oficiales, Augusto llegó a planteamientos parecidos. Tras sus imágenes dinámicas de la época juvenil, que le caracterizaban en exceso dentro del sector más helenístico del periodo

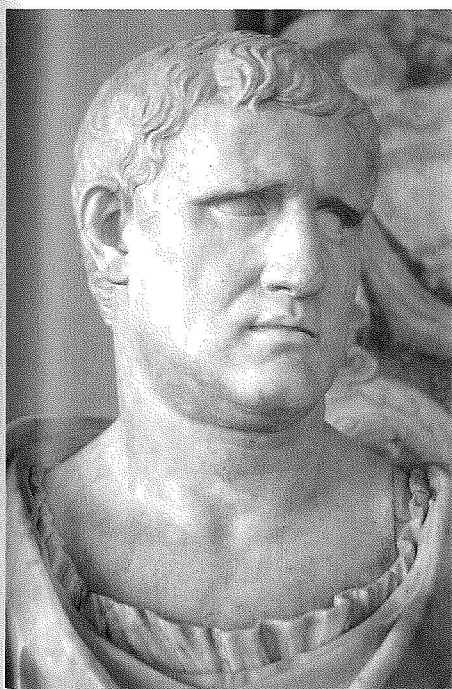
tardorrepblicano, fue prefiriendo efigies que demostrasen su carácter sereno, capaz de regir el imperio con inteligencia y autoridad; así se creó su tipo retratístico más famoso, bellamente plasmado en el *Augusto de Prima Porta* [549]: tomando como base una iconografía itálica (la del *Arringatore* del Museo de Florencia), sometiéndola a un esquema clásico (el del *Doríforo* de Policleto), y añadiendo el gusto por los detalles menores y alegóricos del Helenismo, surgió la imagen más característica del empe-

rador romano ideal. Después, Augusto intentará otras vías de propaganda, como la del cansancio por los desvelos del poder, pero en este punto tendrá menos seguidores.

En torno a su figura, familiares y cortesanos copiaron las proporciones y estilo de sus retratos más idealistas para reflejar sus propios rasgos; de ahí lo difícil que resulta hoy distinguir a estos personajes, todos ellos semejantes en sus bustos y sus relieves. Sólo algún hombre con marcada personalidad, como Agripa [548], mantuvo con orgullo sus musculosas y enérgicas facciones, dentro de la escuela helenístico-republicana. En cambio, cuando nos apartamos de la corte, advertimos que las tendencias estatales tenían aún un fuerte oponente en la tradición: salvo casos aislados, los retratos funerarios que menudean en muchos lugares (en Mérida, por ejemplo) se aferran de forma decidida al realismo del siglo I a.C.

La escultura ideal, de dioses y temas mitológicos, prosigue sin problema en su trayectoria helenística. En realidad, nada ha variado en este campo tras la caída del Egipto ptolemaico en manos de Roma, y por tanto carece de sentido la convencional conclusión del Helenismo en el año 30 a.C. Se

548. *Retrato de Agripa* (h. 25 a.C.). Museo de los Uffizi, Florencia. Hasta su muerte el 12 a.C., M. Vipsanio Agripa fue el mejor amigo y colaborador de Augusto, con cuya hija Julia se casó.



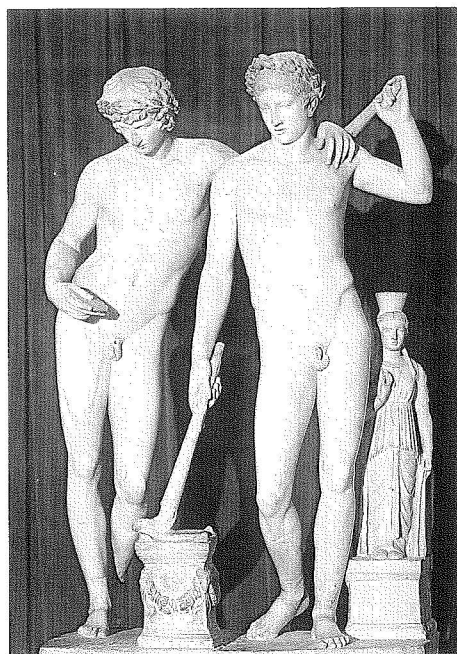
549. *Augusto de Prima Porta* (copia de h. 14 d.C. de un original del 20 a.C.). Museos Vaticanos, Roma.

En 1863 se excavó en Prima Porta, al norte de Roma, una residencia conocida por las fuentes escritas; se trataba de la *Villa ad Gallinas Albas*, así llamada porque un día cayó sobre el regazo de su dueña, Livia, una gallina blanca con una rama de laurel en el pico: la había lanzado un águila, animal sagrado de Júpiter. Se decidió criar al animal y plantar la rama, de modo que Augusto pudo pronto hacer sus coronas triunfales con los tallos del laurel.

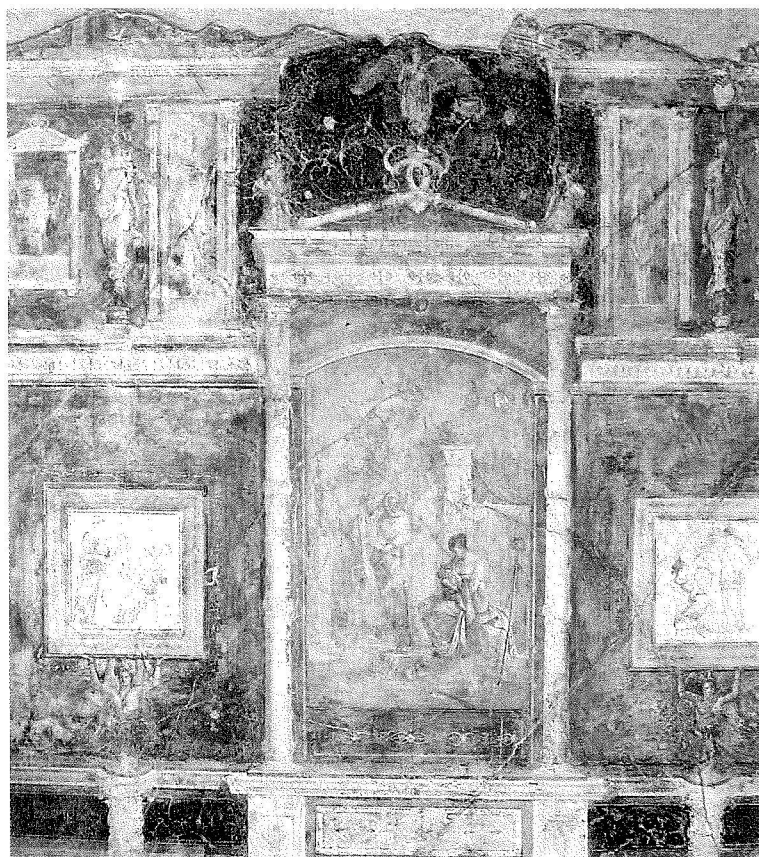
Augusto fue divinizado tras su muerte, y Livia recibió el encargo de ser su sacerdotisa; por ello puede considerarse una imagen de culto el principal hallazgo de la villa, la efigie del emperador: de cualquier modo, sus pies descalzos demuestran que el retratado se hallaba ya en el Olimpo. Pero la estatua no es propiamente una obra original. Su modelo fue una escultura honorífica realizada para conmemorar la devolución por Fraates IV, rey de los partos, de unas insignias romanas arrebatadas en campañas pretéritas. El hecho, que Augusto quiso presentar como una gran victoria, ocurrió el año 20 a.C., y fue Tiberio el encargado de recoger los preciados trofeos.

Este dato explica la elección —Livia siempre había protegido a Tiberio, su hijo predilecto—, y acaso da la clave de la escena central de la coraza: es posiblemente el futuro emperador (y no Marte, como quieren algunos) quien acude, acompañado por la loba romana, al encuentro del emisario parto. Alrededor, múltiples divinidades conceden al acontecimiento un valor mítico, casi comparable a las escenas de los frontones del Partenón: arriba, bajo el Cielo con su manto, surge el Sol, persiguiendo a la Aurora y al Rocío (o a la Luna y a la Aurora); a los lados, se entristecen dos provincias conquistadas (Germania o Hispania a la izquierda, Galia a la derecha), y abajo, entre Apolo y Diana, protectores de Augusto, se extiende *Tellus*, la Tierra fecunda, alimentando a dos niños.

550. *Grupo de San Ildefonso* (fin. s. I a.C.). Museo del Prado, Madrid. Posible representación de Cástor y Pólux. La figura de la izquierda, de estilo praxitelico, ha recibido como restauración una cabeza de Antínoo.



551. Decoración de una casa hallada cerca de la Farnesina, en Roma (h. 30 a.C.). Museo Nacional de las Termas, Roma. Los cuadros parecen copias de obras griegas del siglo V a.C. (los de los lados) o de época helenística (el del centro).



multiplican las copias de obras antiguas, ya iniciadas a fines de la República, y entre los autores creativos predominan los neo-áticos, cuyo estilo coincide con las tendencias oficiales: sin duda tuvieron entonces gran éxito los discípulos de Pasiteles

de Nápoles, de cuyos talleres surgió, junto a obras muy mediocres, el bello e interesante *Grupo de San Ildefonso* [550].

La misma tendencia clasicista domina, como es lógico, en el campo de la pintura, y sobre todo en la decoración de paredes. Coincidiendo con el ascenso al poder de Augusto, las engañosas columnatas en relieve del segundo estilo pompeyano entran en crisis; el muro recobra su carácter plano, y se elabora una estructura parecida a un retablo, con distintos paneles encuadrando un "pabellón" central: estamos en el "tercer estilo pompeyano" [551], que pervivirá hasta mediados del siglo I d.C., y que se revela como el mejor mensajero de la estética augustea. Su armónica división interna y sus colores planos no sólo confieren elegancia y delicadeza a las salas, sino que permiten reproducir en los paneles prestigiosos cuadros griegos. E incluso la imagen de la naturaleza, tan sentida entonces (recuérdense las *Bucólicas* de Virgilio o los relieves mitológicos del *Ara Pacis*), halla su traducción en el "paisaje idílico-sacro" [552], que alcanza en la obra del pintor Ludio su formulación más refinada.

La arquitectura durante el siglo I d.C.

Tras la muerte de Augusto en el año 14 d.C., el régimen del Principado revela su consistencia: inmediatamente toma las riendas del poder Tiberio, hijastro del difunto, y comienza así la dinastía julio-claudia, jalónada de asesinatos políticos y de asechanzas palaciegas. Después del taciturno y avaro Tiberio, reinará el demente Calígula (37-41), el mediocre pero honrado Claudio (41-54) y el desequilibrado Nerón (54-68), que marcó, con su incendio de Roma (64), todo un hito en el urbanismo de la ciudad. El mal gobierno de sus últimos años provocó su caída, y generó unos meses de guerras civiles en que se sucedieron tres emperadores: Galba, Otón y Vitelio.

Accedió finalmente al trono Vespasiano (69-79), quien, al marchar hacia Roma, dejó a su hijo Tito el cuidado de acabar con la sublevación de los judíos. Y fue este hijo quien le sucedió en un momento de bonanza. Por desgracia, en su breve reinado (79-81) hubo de llorar la destrucción de Pompeya, y su hermano y sucesor Domiciano, último representante de la dinastía flavia, se reveló un tirano brutal, merecedor de su muerte violenta (96). Para sustituirlo y restablecer



552. Paisaje pintado en la Villa de Boscorease (h. 10 a.C.). Museo Nacional de Nápoles. Según Plinio, fue Ludio "el primero que se dedicó a la pintura... que tiene como motivos casas de campo, puertos y temas de paisajes, bosques sagrados...".

el orden, fue nombrado emperador el anciano Nerva (96-98), con quien concluye este siglo lleno de claroscuros.

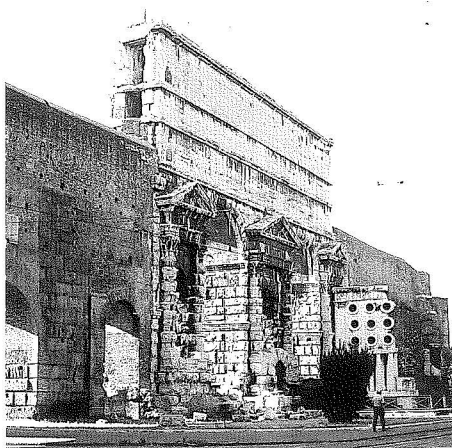
Desde el punto de vista artístico, el periodo que ahora nos interesa resulta poco creador, por lo menos en términos relativos. La imponente actividad de Augusto se halla aún demasiado próxima, y su prestigio como gobernante suscita un deseo mimético entre los emperadores más conscientes de su responsabilidad. Por tanto, no puede sorprender que en ciertos campos, como el de la arquitectura sacra, desaparezca todo intento innovador: el modelo del templo augusteo se revela tan sólido y rígido como las ideas religiosas que lo acompañan, e incluso los Foros Imperiales, por su carácter de santuarios, se unen a este conservadurismo oficial. Sólo el Transitorio, concluido por Nerva, destaca por el hábil uso de las columnas adosadas a sus muros laterales.

En realidad, únicamente hay tres campos en los que destaca la arquitectura de este periodo, y que muestran, de forma significativa, las prioridades estatales: el desarrollo de la ingeniería, así como la creación de grandes recintos para espectáculos y esparcimiento, tienen como destino el pueblo, su comodidad y sus gustos, y la creación de palacios imperiales apunta, por el contrario, a la afirmación del emperador, realizando su figura de forma retórica.

En lo que respecta a la ingeniería, podemos resaltar por su novedad dos obras muy

diversas: una, bien sencilla, sería la *Porta Maggiore* [553], construida por Claudio para sostener dos acueductos superpuestos a su entrada en Roma: el hecho de que sus sillares y capiteles quedasen rugosos y almo-hadillados, sin concluir, convierte quizá esta puerta en el prototipo del llamado "aparejo rústico", tan usado en las villas renacentistas. Pero mucho más importante fue, como es lógico, la realización del puerto de Ostia, excavado en la arena bajo el propio Claudio y destinado a convertirse en la base de un emporio comercial.

El habitante de Roma vio multiplicarse en el siglo I las ofertas para su entretenimiento. Junto a la complejidad creciente de las grandes termas (como las de Tito), resalta por su rareza la introducción en plena Urbe, por deseo del helenizado Domiciano, de un



553. La *Porta Maggiore* en Roma (h. 50 d.C.). Los acueductos que pasan por encima son el *Aqua Claudia* y el *Anio Novus*, ambos realizados en la misma época. El conjunto fue encuadrado en los Muros Aurelianos durante el s. III.

554. El Coliseo (h. 70-80 d.C.). G. B. Piranesi refleja aquí el estado del monumento antes de las restauraciones neoclásicas, y muestra, a la izquierda del Arco de Constantino, la *Meta Sudans*, una fuente construida por Domiciano y hoy destruida.



ámbito deportivo tan puramente griego como es el estadio: su obra, hoy conservada en la Piazza Navona, aporta la novedad de apoyar las gradas sobre una estructura hueca de arquerías, según el sistema ya generalizado para los edificios romanos de espectáculos.

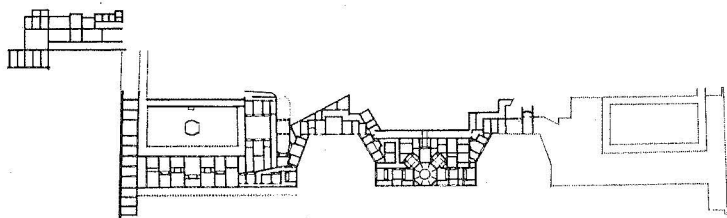
Pero, sin lugar a dudas, el más impresionante edificio de esta índole es el Coliseo o Anfiteatro Flavio [554], comenzado por Vespasiano y concluido por Tito. Sus inmensas gradas, con capacidad para más de 50.000 espectadores, son sostenidas exteriormente por tres órdenes de arcos (dórico-toscano, jónico y corintio, en una sucesión vertical que se hará modélica), más uno de pilastras, quedando así oculta por sillares una estructura de ladrillo macizada con cemento, que permite múltiples combinaciones de escaleras, rampas, túneles y arquerías. Además, la *arena* o pista central aporta una novedad muy importante: bajo su suelo de madera se abre un verdadero laberinto de pasadizos; por ellos pueden trasladarse fieras a cualquier lugar, y

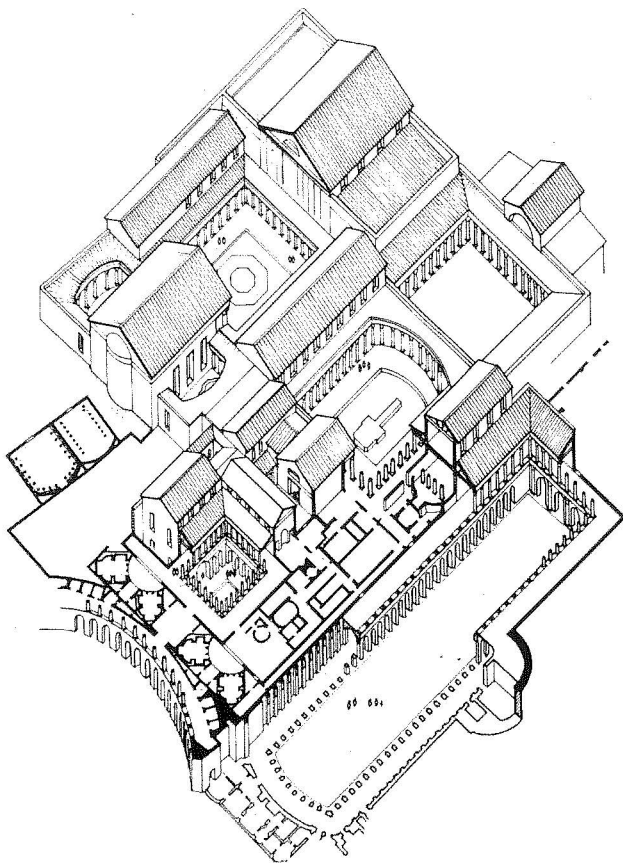
hacerlas surgir mediante grúas en el punto más insospechado.

En cuanto al palacio imperial, se convirtió en una necesidad desde el momento mismo de la muerte de Augusto. Si él había vivido en una casa de tipo pompeyano, en su deseo de parecer siempre un simple particular, Tiberio ya intuyó el impacto psicológico de una morada grandiosa, capaz de albergar recepciones públicas. Por desgracia, apenas sabemos nada de la *Domus Tiberiana* que construyó en el Palatino junto a la casa de su antecesor, aunque siguen en curso las excavaciones, y poco puede concluirse del problemático estudio de la Villa Jovis de Capri, donde este emperador vivió retirado varios años.

Por tanto, el primer palacio que podemos analizar es la *Domus Aurea* [555] que Nerón construyó en Roma tras convertir en finca particular un barrio destruido por el incendio del año 64. Su ancha fachada ofrecía patios abiertos hacia el parque —característica propia de una villa rústica—, y entre las salas y peristilos destacaba un comedor octogonal de gran interés arquitectónico, que suponía el primer intento conocido en Roma de aplicar una bóveda hemisférica sobre una habitación con lados rectos. Los arquitectos Severo y Céler, sin embargo, no dieron con soluciones geométricas, como serían las trompas y las pechinas, y por tanto no llegaron a inventar la cúpula, sino que diluyeron el problema abusando de la plasticidad del cemento;

555. La *Domus Aurea* (64-68 d.C.). Planta con reconstrucción ideal del conjunto. Según narra Suetonio, “cuando Nerón inauguró la casa..., dijo que por fin empezaba a vivir en una casa digna de un hombre”





556. Reconstrucción ideal del *Palatium* en el Palatino (h. 75-92 d.C.).

Este enorme conjunto fue comenzado probablemente por Vespasiano, pero fue bajo Domiciano cuando se realizaron casi todas las obras bajo la dirección de Rabirio; después del 92 d.C., sólo quedaba por concluir el llamado “estadio”, más bien un jardín o pequeño hipódromo.

Dejando aparte este último elemento, el palacio evidencia su división en dos sectores: al oeste (en la parte alta de la ilustración) se halla la *Domus Flavia*, conjunto de las dependencias oficiales; al este, la *Domus Augustana*, residencia donde transcurría la vida privada del emperador.

La *Domus Flavia* tenía orientada su fachada principal hacia el norte para recibir a quienes viniesen del Foro. Allí abrían sus puertas tres grandes salas: en el centro se encontraba el *Aula Regia*, verdadero salón del trono con ábside, que cubría mediante vigas y tejado a dos aguas sus 30 m de anchura; al oeste, ocupando la esquina del conjunto, se hallaba la *Basilica* o *Auditorium*, muy semejante en planta al templo del Foro de Augusto, y que servía de lugar de reunión del consejo imperial; y al este se situaba el llamado *Larario*, posiblemente un cuerpo de guardia.

Detrás se abría un amplísimo peristilo, en cuyo jardín se trazaba un laberinto en torno a una fuente; era el fondo perfecto para amenizar los banquetes oficiales, que se celebraban en la última estancia de este sector: el lujoso triclinio o *Cenatio Jovis*, flanqueado por fuentes de formas caprichosas.

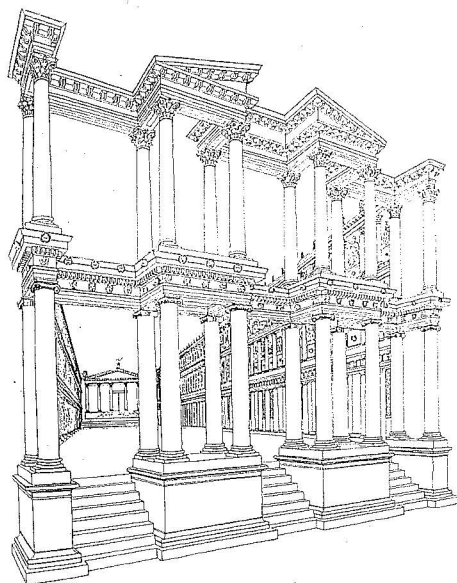
La *Domus Augustana* se conoce mucho peor: sólo el enorme patio situado al sur del conjunto conserva varios pisos de habitaciones y se abre con una fachada curva hacia el Circo Máximo; los otros dos peristilos se conservan muy mal, aunque uno muestra un gran estanque y una isla en el centro.

por lo demás, tampoco supieron cómo insertar el octógono en la cuadrícula de las habitaciones, y se limitaron a multiplicar los espacios perdidos en torno al comedor.

Tras este ensayo lleno de novedades y rarezas, que pronto hubo de sufrir el mismo fin que su dueño, llegará, de manos del arquitecto Rabirio, la lúcida planificación

557. Reconstrucción del *Sebasteion* de Afrodísias (41-68 d.C.). Este conjunto, dedicado al culto imperial, consta de un *propylon* y una larga calle porticada.

En numerosos relieves se narran hazañas de dioses y de príncipes julio-claudios.



del *Palatium* en el Palatino [556]. Dividido netamente en dos partes, una para las actividades públicas y otra para las privadas, asombra tanto por la audacia constructiva de algunas habitaciones como por la feliz conexión de los ambientes en un conjunto compacto. No por casualidad será, ya durante siglos, la morada oficial de todos los césares.

Si en Roma son escasas las novedades arquitectónicas, en las provincias no se aprecia mayor creatividad. Las obras pagadas por el estado dejan paso, cada vez más, a encargos municipales o de ciudadanos generosos, y el resultado es la divulgación de un estilo convencional, que reproduce, empobrecidos, los modelos de la Urbe. Todo el Imperio se va cubriendo con esas obras dignas, pero previsibles, que constituyen la mejor prueba de que la romanización cultural avanza de forma inexorable, pero sin apartarse de un conformismo generalizado.

558. Anuncio de una tienda en Ostia (s. I d.C.). Sencilla pintura que trata de atraer clientes hacia un *thermopolium*, establecimiento donde se servían bebidas y platos calientes.



559. Retrato de Nerón (h. 55 d.C.). Museo de Corinto. Aunque, tras su muerte, este emperador sufrió la condena llamada *damnatio memoriae*, que obligaba a destruir sus efigies, muchas se salvaron en Oriente, pues allí se le recordaba con afecto.

Lo único digno de mención es, en la parte oriental, la peculiar creatividad helenística, que imagina teatrales columnatas como pantallas transparentes [557] o que, en ciudades como Palmira, ensaya fusiones con elementos arquitectónicos mesopotámicos.

Las artes figurativas bajo las dinastías julio-claudia y flavia

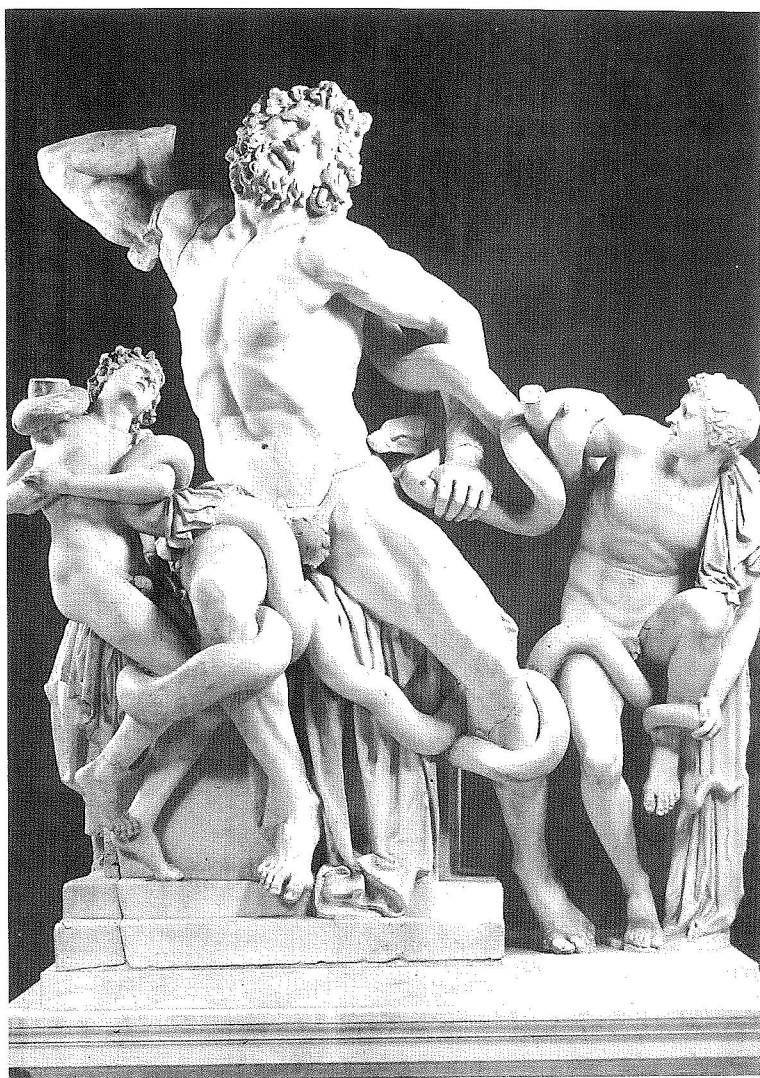
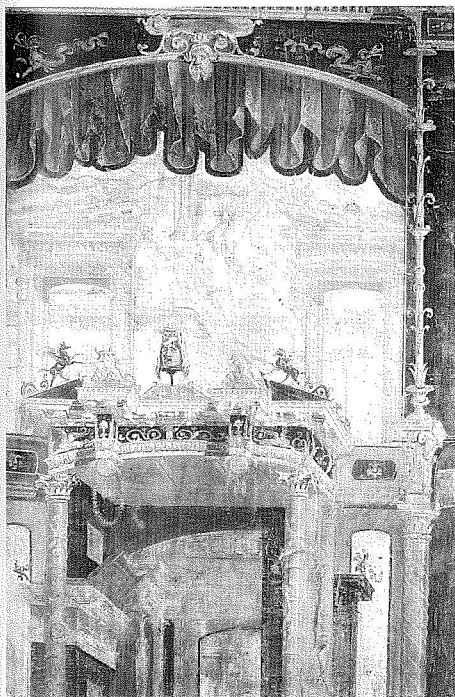
Si comparamos el periodo augusteo con las décadas posteriores, son varias las líneas evolutivas que, de forma complementaria y paralela, surgen ante nuestro estudio. Lo primero que se advierte es, desde luego, el relajamiento general que sucede a la instalación del nuevo régimen, y que se mezcla con la sensación de paz y relativa riqueza. Frente al dominio constante de la propaganda política que teñía todas las realizaciones de Augusto, ahora se diluye un tanto la presencia de las artes oficiales, y se desarrolla un gusto medio más libre, cargado de matices. Incluso tiene cabida, en los ambientes populares, un renacimiento del tradicionalismo etrusco-itálico, que cubre este-

las y anuncios callejeros con escenas paratáticas, meramente descriptivas e ignorantes de las leyes ópticas [558].

Por otra parte, sea cual sea la tendencia adoptada, se observa el progresivo abandono del estilo clasicista, y la vuelta, por cualquier camino, a tradiciones helenísticas más directas, retóricas y sentimentales. Es probable que este movimiento se iniciase en el profuso campo de las copias y adaptaciones de obras griegas, donde siempre compitieron las escuelas más diversas, y donde vemos aparecer, ya en época de Tiberio posiblemente, un equipo de artistas capaz de imponer su gusto en la corte. Nos referimos al taller formado por Atenodoro, Hagesandro y Polidoro, que realizó grupos decorativos en estilo rodio para la villa imperial de Sperlonga, y que, sobre todo, supo interpretar el estilo pergaménico en su magnífico *Laocoonte* [561], que ya Plinio alabó como "obra que debe ser situada por delante de todas, no sólo las del arte de la estatuaría, sino también del de la pintura" (*Hist. Nat.*, 36, 37).

Si Tiberio, pese a todo, se mantuvo clasicista en sus retratos y relieves, con Calí-

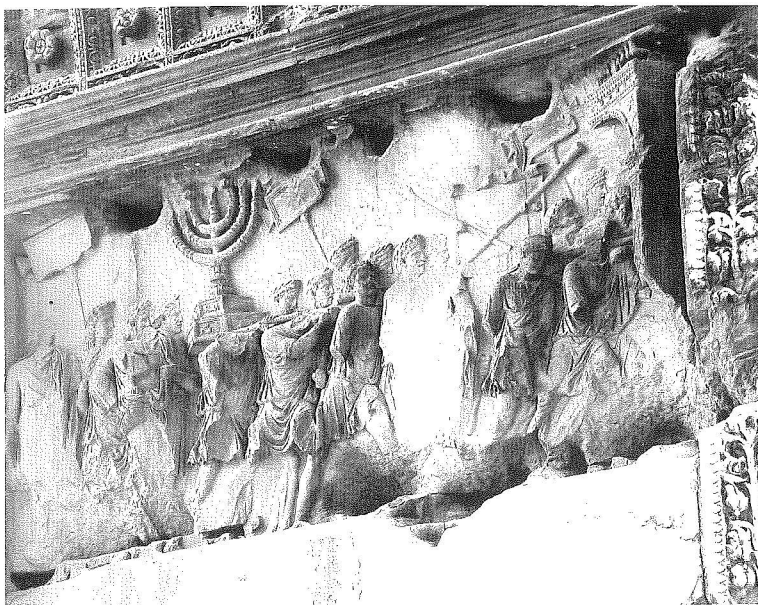
560. Decoración pictórica hallada en Herculano (h. 70 d.C.). Museo Nacional de Nápoles. Este fragmento, aislado por desgracia, muestra el gusto barroco de la época, que se reflejó en el enriquecimiento paralelo de las escenas de teatro.



gula, y sobre todo con Claudio, la retratística imperial va incorporando el claroscuro y se acerca, con cierta captación psicológica, a las facciones del personaje representado. Este movimiento cobra su impulso decisivo con Nerón, que manifiesta su peculiar egolatría encargando los retratos más diversos, todos ellos dinámicos, expresivos, carnosos, con cabelleras que, por fin, han recuperado la plasticidad del Helenismo [559].

Tal pasión por lo helenístico y lo teatral tiñe todo el arte del periodo neroniano. Por orden del emperador, se hubo de levantar un enorme coloso, recuerdo del de Rodas, junto a la *Domus Aurea*, y se ensayó en los muros de ésta un nuevo sistema decorativo, que pronto cobrará consistencia como "cuarto estilo pompeyano" [560]: una vez más, como en la época de César, se abre la pared en un decorado teatral, pero ahora

561. El *Laocoonte* (med. s. I d.C.). Resulta imposible, aún hoy, saber si esta escultura copió o adaptó un modelo helenístico del siglo II a.C. o si debe ser considerada una obra original del periodo julio-claudio.



562. Uno de los relieves del Arco de Tito (h. 82 d.C.). El carácter pictórico de la escena quedaría aún más resaltado por el colorido original. En los carteles aparecerían los nombres de los objetos sagrados del Templo de Jerusalén.

complicándose con columnas finísimas, paneles con cuadros, telas decorativas e infinitos detalles dorados de formas caprichosas, que serán conocidos en el Renacimiento con el nombre de “grutescos”.

El periodo flavio no supone, en principio, un cambio de orientación. Sólo las personalidades de Vespasiano y Tito, directas e irónicas por naturaleza, aceptarán sin remilgos ser immortalizadas con un realismo brutal [564]. Pero lo que predominará siempre, y desde luego bajo el reinado



564. Retrato de Tito (79-81 d.C.). Museos Vaticanos, Roma. El aspecto vulgar del emperador contrasta con el virtuosismo de las telas, que muestran el máximo desarrollo de la toga y el gusto flavio por los juegos de luces y sombras.



563. Retrato de dama (fin. s. I d.C.). Museo Capitolino, Roma. La cabeza se inclina suavemente hacia un lado y aparece tocada con el peinado “de nido de avispa” que puso de moda Julia, hija de Tito.

de Domiciano, será una estética helenística llena de movimiento, que, en algún retrato de particular calidad, adquirirá matices de delicadeza y elegancia difícilmente igualables [563].

Dentro del relieve conmemorativo, debe reseñarse, frente a la tradición augustea aún presente bajo Domiciano en los fríos relieves de la Cancillería, la presencia de obras maestras como los paneles que adornan el Arco de Tito en Roma [562]; en ellos se representan dos momentos del triunfo celebrado por la victoria sobre los judíos, y, por encima de las alegorías acumuladas y de la pompa laudatoria, vemos planear un sentimiento espacial que concede libertad a las figuras, y que permite a los cortejos proyectarse hacia afuera y girar ante nosotros para volver a introducirse en el extremo de los cuadros. Nunca, ni siquiera en el *Mosaico de Alejandro*, se había logrado hasta entonces tal efecto de profundidad.

4. LA ERA DE LOS ANTONINOS Y DE LOS SEVEROS

El anciano Nerva, antes de morir, creó un sistema sucesorio destinado a dar felices frutos: la adopción por el emperador de quien, según su criterio, pudiera ser más digno de sustituirle. Y supo elegir a un destacado general, Trajano (98-117), con quien alcanzaría el imperio su máxima extensión. Era el primer emperador nacido fuera de Italia —en Hispania, en concreto—, y con él da comienzo el siglo de los Antoninos, el más brillante sin duda de todo el periodo imperial.

Tras su bélico reinado, se instaura, más que nunca, la *Pax Romana*. Adriano (117-138) sólo ha de sofocar la última sublevación de los judíos, y puede dedicarse a viajar por las provincias, satisfaciendo su pasión por la cultura y las artes. Su sucesor es Antonino Pío (138-161), de tranquilo y feliz reinado, y, a su muerte, suben al trono conjuntamente Lucio Vero (161-169) y Marco Aurelio (161-180), con quienes comienzan a manifestarse los problemas fronterizos: Marco Aurelio, pese a su carácter filosófico, ha de morir junto al Danubio combatiendo a los bárbaros, y comete la debilidad de nombrar sucesor a su propio hijo Cómodo (180-192), un joven déspota que concita los odios generales y cae asesinado.

Tras unos meses de guerra por el poder, logra asentarse en el trono un general oriundo de Tripolitania, Septimio Severo (193-211), cuyo intento de restablecer el brillo cultural de los Antoninos queda nublado y comprometido por su apoyo incondicional al ejército y por sus duras campañas en las fronteras orientales. Con él se inicia la dinastía severiana, que tendrá como efímeros representantes a Caracalla (211-217), Heliogábalo (218-222) y Severo Alejandro (222-235), en un momento en que comienza a desdibujarse peligrosamente el poder del estado.

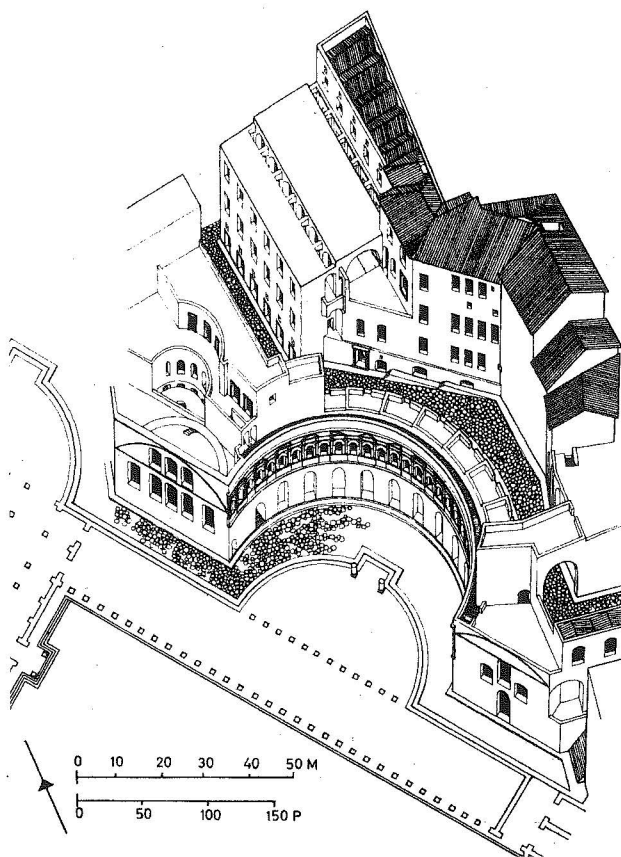
Las construcciones oficiales de Trajano

Tras el panorama interesante, pero poco definido, del arte julio-claudio y flavio, la

actividad monumental de Trajano mostró una coherencia manifiesta, muy acorde con la mentalidad sensata y práctica de su promotor. Para un militar imperialista como él, las formas arquitectónicas eran, ante todo, ingeniería y urbanismo de campamentos, y tuvo la suerte de hallar un constructor genial que compartiese sus ideas y supiese darles valor estético: nos referimos a Apolodoro de Damasco, sin duda el arquitecto más famoso de la civilización romana.

Este hombre supo unir su labor teórica (escribió una *Poliorcética* de la que quedan fragmentos) a la doble función de ingeniero militar y arquitecto civil, y destacó en todos los campos; fue famoso su puente sobre el Danubio (de 1.070 metros de longitud), que levantó en las Puertas de Hierro para facilitar el control de la Dacia, y, ya en Roma, realizó, según relatan distintos historiadores, obras tan diversas como un “odeón” (acaso restauración del que hizo Domiciano junto a su estadio), las Termas de Trajano (que cubren los restos de la *Domus Aurea*, y que superan con mucho el tamaño de las termas imperiales anteriores) y, sobre todo, el Foro de Trajano.

Esta inmensa plaza constituye el más grandioso ámbito oficial de la Roma de los Césares, y ya para la obtención de su espacio exigió una notable labor de ingeniería, pues hubo de aplanarse el suelo destruyendo el collado que unía el Capitolio y el Quirinal. Desde el punto de vista arquitectónico, muestra una síntesis muy compleja: aparatoso arco de entrada con relieves y estatuas de romanos y dacios, plaza con estatua ecuestre en el centro, ábsides laterales semejantes a los del Foro de Augusto, grandiosa Basílica Ulpia de cinco naves y ábsides en los extremos, dos bibliotecas (griega y latina) encuadrando una gran columna (la famosa Columna Trajana) destinada a marcar la altura primitiva de las tierras retiradas y a servir de tumba al emperador, y todo ello



565. Reconstrucción ideal de los **Mercados de Trajano** en Roma (107-110 d.C.).

En el año 107 comenzó Trajano la excavación y acondicionamiento del terreno para la construcción de su Foro, y dejó así al descubierto un corte con escalones abruptos en la ladera sur del Quirinal. Decidido a ocultarlo, recuperó entonces un proyecto domicianeo y, reformándolo por completo, comenzó este curioso complejo utilitario. Pese a las 170 habitaciones proyectadas, las obras, según revelan los sellos oficiales impresos en los ladrillos, se desarrollaron con gran premura.

Por su cronología y por su propia planta, estos mercados son inseparables del Foro, cuyo muro de perímetro siguen y respetan. Y resulta asombroso que, pese a esta cortapisa y a la compleja orografía artificial, se plantease la obra con tanta brillantez; los edificios se conjuntan perfectamente, sin perder espacios intermedios, y se encadenan tomando como nexo dos calles paralelas y mixtilíneas colocadas a distinta altura: arriba, la Vía Biberrática, y abajo, la calle que rodea los ábsides del Foro y de la Basílica Ulpia.

La gran fachada central que se abre en curva tiene, en sus extremos, dos exedras cubiertas con ventanas a la calle; son, al parecer, dos auditorios o escuelas. El resto del complejo está dedicado al comercio, y se compone sobre todo de *tabernae* o tiendas privadas. Sólo en la parte superior había oficinas estatales destinadas al abastecimiento de la Urbe, y entre ellas se abría una enorme sala, sin duda una lonja, flanqueada por pequeñas habitaciones.

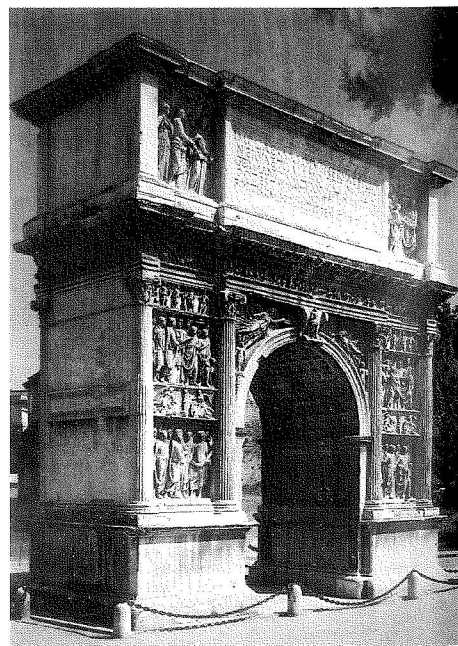
Desde el punto de vista constructivo, lo más importante del conjunto es esta *Aula Magna* de tipo basilical, cubierta con bóvedas de arista en cemento y apoyada en contrafuertes laterales como las futuras iglesias románicas; sin embargo, no deben olvidarse tampoco las decoraciones de ladrillos en relieve que dibujan, en el hemiciclo, frontones de diversas formas.

rematado por el enorme templo que dedicó Adriano a la memoria de éste. Pero, conceptualmente, lo más audaz es la organización del conjunto con un esquema propio de la zona central de un campamento, y el neto predominio de los contenidos cívicos y militares sobre los religiosos: la lealtad al estado y a su cabeza visible se va convirtiendo en la columna vertebral del imperio, a la que se someten incluso los ritos tradicionales.

Más dudosa, aunque no descartable en principio, es la intervención de Apolodoro de Damasco en otras obras realizadas en la Urbe durante estos años, como la remodelación definitiva del Circo Máximo o, sobre todo, la construcción de los Mercados de Trajano [565], una de las estructuras más interesantes del Imperio Romano por su mezcla de racionalidad utilitaria y planificación pintoresca e irregular. Desde luego, pocas mentes habría capaces de aprovechar unos desmontes y sacar de ellos un diseño tan atractivo.

En cambio, resulta quizá aventurado identificar con Apolodoro al artista que dirigió la propaganda en relieve de las gestas del emperador. En efecto, aunque se aprecia en este campo una creciente afición por

566. Arco de Benevento (114 d.C.). Arriba a la izquierda, hay una escena sintomática del estatismo religioso: Júpiter, delante de los dioses, "abdica" en favor de Trajano. Los demás relieves son conmemorativos.



las escenas muy complejas, llenas de animadas figuras, lo cierto es que predomina la impresión de diversidad, basada incluso en un paralelismo con las tendencias que ya se apreciaban bajo los Flavios; así, mientras que en el Arco de Benevento [566] prosigue la tendencia clasicista, continuándose con mayor claroscuro la veta iniciada en el *Ara Pacis*, el gran relieve cortado y reemplado en el Arco de Constantino [567] abraza la tendencia helenística representada en el Arco de Tito, volviendo incluso a la iconografía del *Mosaico de Alejandro*. En cuanto a la compleja cinta descriptiva que rodea la Columna Trajana [568], toma una vía completamente distinta: reelabora la idea helenística del friso historiado continuo, narrando en múltiples escenas enlazadas las guerras de Trajano contra los dacios, pero sabe mezclar una ejecución simple y directa, muy efectista a veces, con convenciones etrusco-italicas de tipo popular, y hasta con fórmulas tan antiguas como la perspectiva polignótica: los personajes se superponen para mostrar la profundidad de la escena, y facilitan al escultor una visión panorámica de los combates y de la vida cotidiana en las legiones.

El arte imperial bajo Adriano

Pese al aprecio que Trajano sentía por su coterráneo Adriano —ambos procedían de la ciudad de Itálica—, lo cierto es que sus personalidades eran bien distintas. Este último, culto y vanidoso, carecía de la pasión del primero por la milicia y las conquistas, y pronto dio por acabada la expansión del imperio, dedicándose a fortificar sus fronteras. Su mundo era el de la paz y sus bienes, incluidos los frutos de la civilización, y sus preferencias particulares le impulsaban hacia el Egeo y su prestigiosa cultura, que hizo todo lo posible por mantener y fomentar.

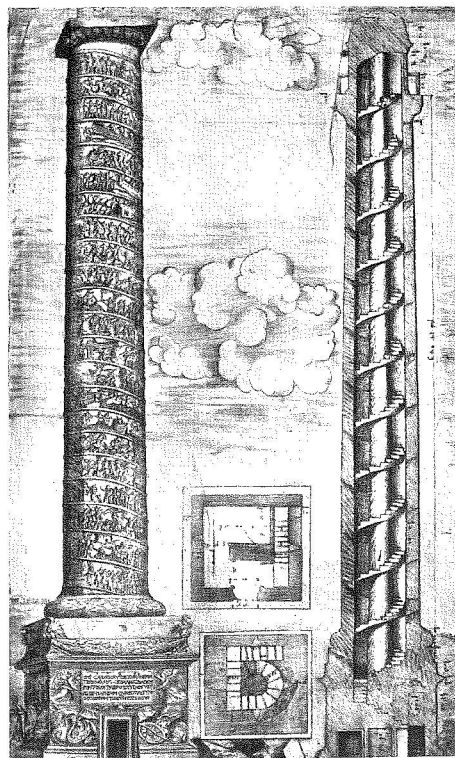
Esta actitud, junto a ciertas fricciones privadas que nos relata Dión Casio, explican la escasa simpatía que se profesaron el emperador y Apolodoro, y que concluyeron, al parecer, con la eliminación física del prestigioso arquitecto; para sustituirlo, tomó Adriano junto a sí a otros constructores, como Decriano, más afectos sin duda a su estética y a las directrices que, como aficionado a todas las artes, solía prodigar.



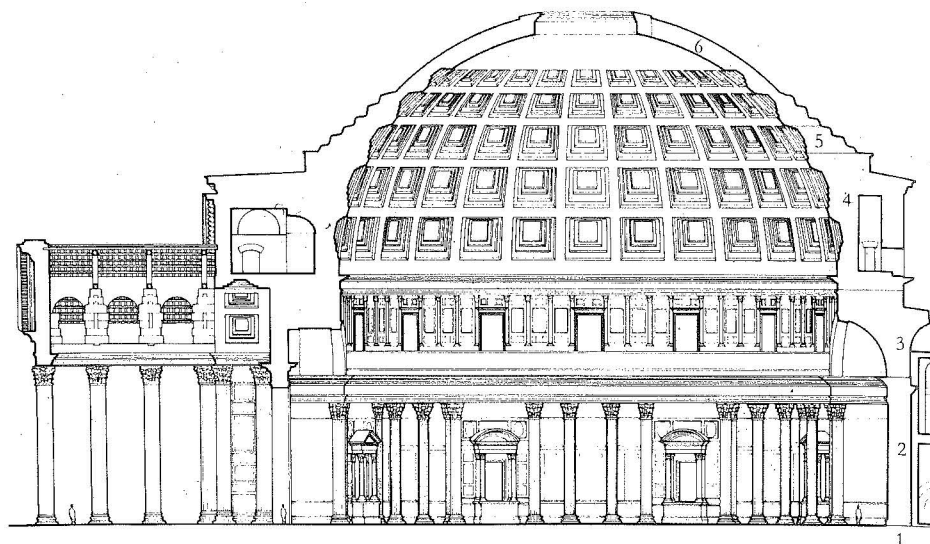
Este ambiente de conflictos teóricos se refleja, al parecer, en las grandes construcciones del momento. Por una parte, el príncipe ha de aceptar, para ciertos edificios de tipo sagrado o funerario, las normas de la tradición romana; por otra, se permite, con sus inmensas riquezas, construir obras con sus propios planos o los de sus colaboradores más creativos y helenizantes; y, curiosamente, en ambas facetas hallamos obras maestras indiscutibles.

En la primera tendencia, la representada por la escuela de Apolodoro, se encuadra el Mausoleo de Adriano, que no oculta su

567. Fragmento del friso trajano reemplado en el Arco de Constantino (h. 117 d.C.). Pese a su carácter heroico, este relieve, igual que la Columna Trajana, expone aspectos negativos de la guerra, como el dolor de los moribundos.



568. La Columna Trajana (113 d.C.). Grabado renacentista de E. Vico, que muestra tanto la escalera interior del monumento como los relieves externos; éstos, según una reciente teoría, pudieron ser tallados unos años más tarde.

569. Corte longitudinal del **Panteón** (118-125 d.C.).

El primitivo Panteón que mandó construir Agrippa fue ya seriamente dañado en un incendio del año 80 d.C., por lo que Domiciano hubo de emprender su restauración. Pero Adriano se planteó una obra de nueva planta y cambió diametralmente la colocación de la puerta, abriéndola hacia el norte. Lo único que mantuvo de la obra augustea fue el recuerdo de su fundador, pues, en vez de su propio nombre, hizo inscribir las siguientes palabras: “Marco Agrippa, hijo de Lucio, lo hizo durante su tercer consulado”.

Lo más impresionante de este “templo a todos los dioses” es la grandiosidad de su bóveda, la de diámetro mayor entre las realizadas hasta el siglo XIX. Tal hazaña técnica dio lugar incluso a leyendas medievales, como la que decía que se amontonó tierra hasta hacer un gran túmulo, se cubrió con cemento y después se volvió a retirar, quedando así en pie el edificio.

En realidad, la construcción fue muy compleja, pues se hizo por estratos superpuestos. En la parte baja, la impresión de un muro cilíndrico homogéneo, con 7,30 m de anchura, es engañosa: la necesidad de crear capillas internas para colocar las estatuas de culto obligó a construir con ladrillos una serie de arcos de descarga; en consecuencia, todo el peso gravita sobre ocho gruesos pilares de cemento, con bloques de travertino y toba incluidos en la masa.

A partir de cierto nivel, el arquitecto fue quitando, poco a poco, densidad al cemento; sustituyó progresivamente los bloques de piedra por fragmentos de ladrillos y, finalmente, por escorias volcánicas (piedra pómez). Lo único que aún no se le ocurrió fue un expediente que más tarde se difundirá: el de introducir en la cal vasijas de terracota vacías. Además, las vigas y casetones en relieve ordenados por toda la bóveda sirvieron como nervios para fortalecer la estructura hasta el óculo central.

dependencia del de Augusto, aunque prestando al túmulo proporciones más elevadas. Sin embargo, mucho más interesante es el Panteón [569], pensado para sustituir un edificio que construyera Agrippa en el Campo Marzio. Se ha dicho que puede ser obra del propio Apolodoro, pues su construcción data de los primeros años de Adriano, y, desde luego, no faltan en su

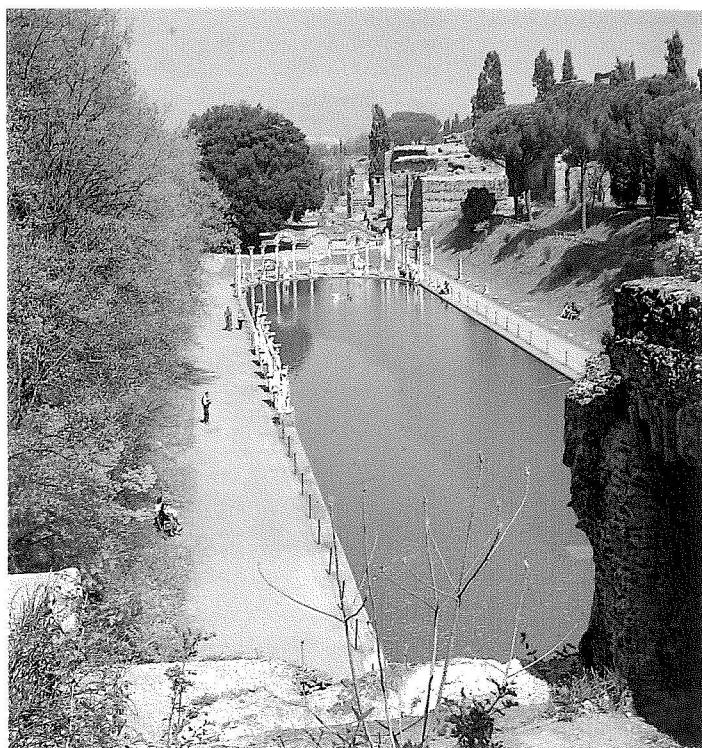
planteamiento paralelismos compositivos con el Foro de Trajano.

De nuevo, como en las exedras de éste y de su lejano modelo, el Foro de Augusto, el efecto de sorpresa constituía la base de la expresividad. El espectador que se acercaba al Panteón lo veía sobre una escalinata al fondo de una plaza estrecha, por lo que, a primera vista, le parecía un templo

normal, con su ostentosa fachada de varias filas de columnas. Pero, una vez pasado el umbral, lo que se descubre es el más inmenso espacio cubierto que jamás realizó la ingeniería romana, con planta circular y bóveda hemisférica. La enorme nave tiene unas medidas perfectas —43,5 metros de diámetro y otros tantos de altura—, y se ilumina por un óculo cenital de 9 metros de diámetro: nada mejor para evocar la forma esférica del universo y la luz celeste y diáfana que envían los dioses del cosmos, ya concebidos como entes supremos racionales. No nos puede extrañar el éxito que este edificio alcanzará entre los visionarios neoclásicos y que recuperará incluso en nuestra propia generación posmoderna. Cuando, rodeado por las imágenes divinas situadas en exedras, Adriano presidiese ceremonias oficiales, su imagen de señor del universo se impondría de una forma inexcusable y rotunda.

La tendencia helenizante tuvo, también en Roma, una representación grandiosa y exótica. A la vez que se levantaba el Panteón, Adriano quiso, acaso para oponerle su estética personal, diseñar por su mano y construir un enorme templo períptero sobre plataformas, con dos cellas unidas por su fondo: era el Templo de Venus y Roma, digno remedo de los más grandiosos edificios helenísticos; no en vano él mismo estaba concluyendo la realización del *Olimpieo* de Atenas, que le podía servir como modelo. Sin embargo, mayor interés que esta mera vuelta al pasado, objeto de críticas por parte de Apolodoro, tuvo otra obra mucho más creativa, la Villa de Adriano en Tívoli [570]. En sus complejísimas estructuras —repertorio fantástico de bóvedas y fachadas curvilíneas— y en su inaudita riqueza decorativa, que acepta elementos de otras culturas (como la egipcia), cabe ver la introducción de una arquitectura nueva, con un barroquismo exacerbado, que se inserta de lleno en las tendencias orientales de la época y las supera incluso. En cierto modo, esta villa se comprende mejor como lujosa morada de un apasionado helenista que en el contexto del arte oficial propiamente dicho, y por ello volveremos a aludir a sus múltiples tesoros artísticos cuando nos ocupemos del arte privado y provincial.

En el campo de la escultura se pone de manifiesto esta misma dicotomía estética.



570. El *Canopo* en la *Villa de Adriano* en Tívoli (118-134 d-C.).

Como era común en las villas campestres, la amplitud del espacio permitió a Adriano una urbanización pintoresca y abierta, compuesta por pequeños conjuntos entre espacios vacíos; y fueron estos conjuntos los que, al parecer, recibieron nombres de lugares famosos del imperio. Sin embargo, salvo en el caso aislado de la *Tholos de Cnido*, con la famosa *Afrodita* de Praxíteles, todos los monumentos fueron recordados por su sentido ideal más que por sus formas concretas.

Esto dificulta mucho la tarea de dar nombres seguros a las distintas zonas, y más aún cuando la villa en su conjunto ha sido explotada desde el Renacimiento por sus infinitas riquezas (en el Museo del Prado se halla una colección de Musas procedente de allí), y escasea, en cambio, la documentación arqueológica científica. Por tanto, es puramente imaginaria la identificación de un gran jardín con pórtico y estanque como el *Pecile* (el Pórtico Pintado del Ágora de Atenas, sede de los filósofos estoicos), ya que también valdrían para este lugar de paseo los apelativos de Liceo o Academia, y son por completo inapropiados el de Teatro Marítimo aplicado a una villa en miniatura incluida en un estanque circular o el de Estadio para un jardín con una fuente en un extremo.

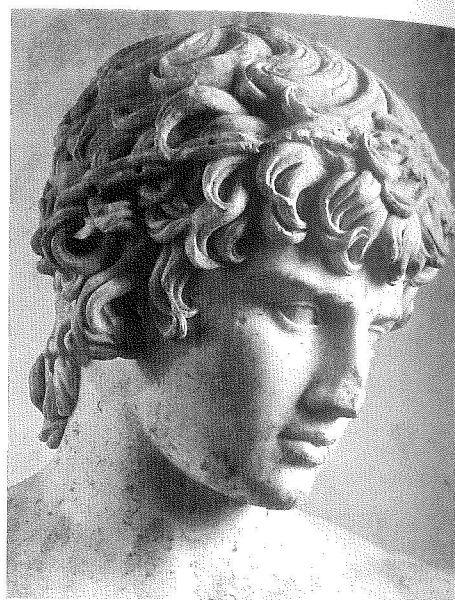
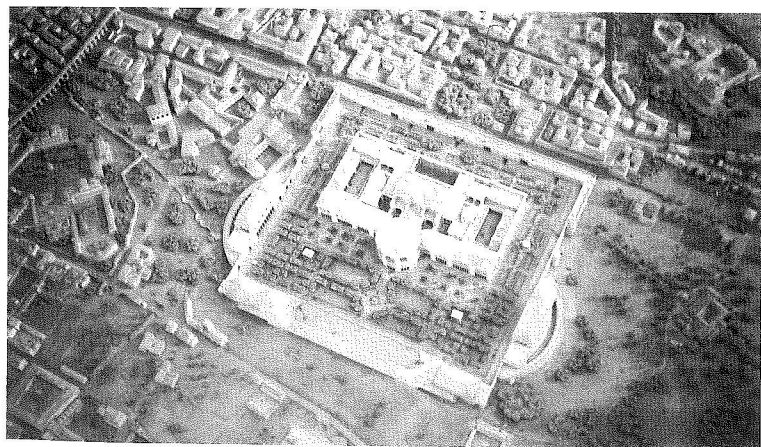
En cambio, sí parece correcta la identificación del *Canopo*. Así se llamaba un lugar cercano a Alejandría, donde acudía la gente para divertirse en una de las bocas del Nilo. Su interpretación en la villa conserva la idea del curso fluvial, y, pese al adorno de pórticos y estatuas que imitan originales griegos (amazonas, guerreros, cariátides, sátiros, incluso una figura de Escila que adornaba el centro del estanque), se mantiene el recuerdo de Egipto en la figura de un cocodrilo y, sobre todo, en el gran comedor bajo ábside que adivinamos en primer plano en la foto; allí fue instalada una colección de dioses egipcios, dos de los cuales se encuentran hoy también en el Museo del Prado.

571. *Retrato colosal de Adriano* (h. 138 d.C.). Museos Vaticanos, Roma. El emperador aparece aquí muy idealizado y rejuvenecido, como corresponde a una estatua que adornó su mausoleo.



Los relieves oficiales, poco numerosos, participan de la tendencia más fría y clasicista o, por el contrario, evocan las cacerías del monarca en un tono bucólico. En cuanto a los retratos, existen, aunque sean escasos, los que siguen las tendencias rígidas y secas que impuso Trajano en su fría vuelta a los ideales augusteos, pero pronto se imponen caracteres mucho más helenísticos [571]: los escultores se recrean en la abundante cabellera del emperador o en la barba que volvió a poner de moda, y, en ciertos casos, empiezan a tallar la pupila y a usar un nuevo sistema de pulimento que confiere al mármol un aspecto de porcelana. Con estas posibilidades, y adoptando a fondo la estética griega, llega incluso a crearse, a caballo entre el retrato y la imagen de culto, la peculiar iconografía de Antínoo [573], amante del emperador y divinizado por él. Como a veces

572. *Termas de Caracalla* (212-217 d.C.). El recinto exterior, concluido por Heliogábalo, medía más de 400 m de largo por 328 de ancho. En las cisternas cabían 80.000 litros de agua.



573. *Efigie de Antínoo* (h. 138 d.C.). Museo de Delfos. Según Dió Casio, "Antínoo... fue el favorito amado de Adriano, y murió en Egipto, sea porque cayó al Nilo..., sea porque se ofreció en sacrificio, como sugieren los hechos".

se ha dicho, sus efigies, a menudo de una calidad insuperable, representan la última tipología ideal de un dios helénico.

Las artes oficiales desde Antonino hasta Severo Alejandro

Acaso quepa achacar a Adriano cierta responsabilidad de cuanto ocurrió con la arquitectura imperial después de su muerte. Tras su apoyo decidido a tendencias difíciles de aceptar en Italia, sobrevino, a mediados del siglo II d.C., una reacción conservadora de graves consecuencias. A partir del reinado de Antonino, la arquitectura oficial de la Urbe reduce su actividad, las formas de los templos y de otros edificios oficiales se encierran en una constante repetición de fórmulas consagradas, y sólo el uso creciente de materiales coloristas anima algo sus formas inertes.

Por tanto, un mero recuerdo a los mayores edificios (entre los que sobresalen el Templo de Adriano y el Templo de Antonino y Faustina en Roma) puede bastarnos, siendo muy pocas sus aportaciones. Entre las tendencias generales, que veremos incluso mejor representadas en la arquitectura provincial, cabría mencionar, en todo caso, el avance de los templos con techo abovedado, o el neto pre-



574. Retrato de Cómodo como Hércules (h. 190 d.C.). Museo de los Conservadores, Roma. Este retrato marca el punto final de la evolución que lleva del retrato-cabeza republicano al retrato-busto del siglo II d.C.

dominio de los que, siguiendo el ejemplo del Panteón, utilizan en su fachada columnas de fuste liso (un elemento antes restringido a otros tipos de construcciones). Sólo se advierte la difusión de hallazgos anteriores (por ejemplo, el templo con bóveda hemisférica) y, en cualquier tipo de edificio, una tendencia a destacar y concentrar en paneles las tallas decorativas, buscando un contraste con los muros y los fustes lisos.

Durante el periodo severiano parece apreciarse una reanimación pasajera, pero sólo en lo que al número de construcciones se refiere. En realidad, si hemos de mencionar las Termas de Caracalla [572], es sobre todo porque, tras la destrucción de las termas imperiales anteriores, es el conjunto que mejor nos evoca su típica distribución simétrica, con grandes espacios verdes para la práctica de deportes y con múltiples habitaciones en torno a la gran piscina del *frigidarium*. Sin embargo, tampoco debe dejarse pasar una novedad de gran trascendencia en la Urbe: en unas naves laterales de este complejo aparece ya aplicado el principio de la pechina, inventado al parecer en Siria unas décadas antes (Termas Occidentales de Gerasa). Nos encon-

tramos en los orígenes de una forma arquitectónica de enorme utilidad en la arquitectura posterior: la cúpula.

Las Termas de Caracalla son famosas, además, por las grandes esculturas halladas en ellas (el *Hércules* y el *Toro Farnesio*, entre otras), que nos muestran hasta qué punto se mantenía viva, a principios del siglo III d.C., la copia de grandes originales helénicos. Sin embargo, y como de costumbre, la estatuaria oficial de Antoninos y Severos centraba más bien sus energías en representar a sus monarcas y resaltar sus hazañas y su carácter divino.

La retratística de este momento es sin duda la más brillante y retórica de todo el Imperio Romano. El tratamiento en claroscuro de las cabelleras y de las barbas, el amplio torso desnudo [574] o cubierto con el manto militar, la talla expresiva de la pupila y el contraste lumínico entre la piel pulida y el cabello mate, explican, junto a coincidencias psicológicas, por qué será este tipo de retrato el que más atraiga a los

575. El Marco Aurelio del Capitolio (h. 166 d.C.). Museo Capitolino, Roma. Salvado a lo largo del medievo por creérsele imagen de Constantino, este bronce ecuestre ha sido uno de los modelos clásicos más imitados desde el Renacimiento.



576. *Retrato de Caracalla* (209 d.C.). Museo del Louvre, París.

Los retratos de este tipo, conocido como "Caracalla Satanás", muestran aún los refinados cabellos del siglo II, pero inician la expresividad propia del siglo III.



escultores renacentistas y barrocos, y el que servirá de base para las restauraciones de bustos antiguos. ¿Cómo no recordar, en este sentido, el peso que ha tenido como modelo el *Marco Aurelio del Capitolio* [575], única estatua ecuestre en bronce que nos haya llegado completa desde la Antigüedad? Incluso la terrible efigie de Caracalla [576] ha atraído a los artistas deseosos de conferir dinamismo y energía a las imágenes de jefes militares y condotieros.

Frente a la clara línea evolutiva de los retratos imperiales, que explica la perdura-

ción de su estética hasta principios del siglo III, el relieve conmemorativo acaba naufragando, dividido en tendencias diversas. La más fría y conservadora es la que domina bajo Antonino y Marco Aurelio, multiplicando escenas de sacrificios, discursos y apoteosis imperiales; pero pronto se advierte que la veta más rica y prometedora es la inaugurada en los relieves bélicos de Trajano, y que sus principios compositivos pueden desarrollarse en distintas direcciones: es lo que observamos, con una talla cada vez más expresionista y abocetada, en obras como la Columna de Marco Aurelio o el Arco de Septimio Severo [577].

Sin embargo, esta adopción del lenguaje más sencillo y descriptivo abre la vía a la difusión generalizada de formas populares o "plebeyas" en el arte oficial. El Arco de los Plateros, en Roma, o los relieves, también severianos, de Leptis Magna, empiezan a mostrarnos figuras estáticas y frontales, en actitudes rígidas y con pliegues esquemáticos, que revelan su origen en las pinturas y estelas de la tradición etrusco-italica banalizada, y que anuncian ya la crisis del lenguaje clásico.

Artes provinciales y particulares del siglo II d.C.

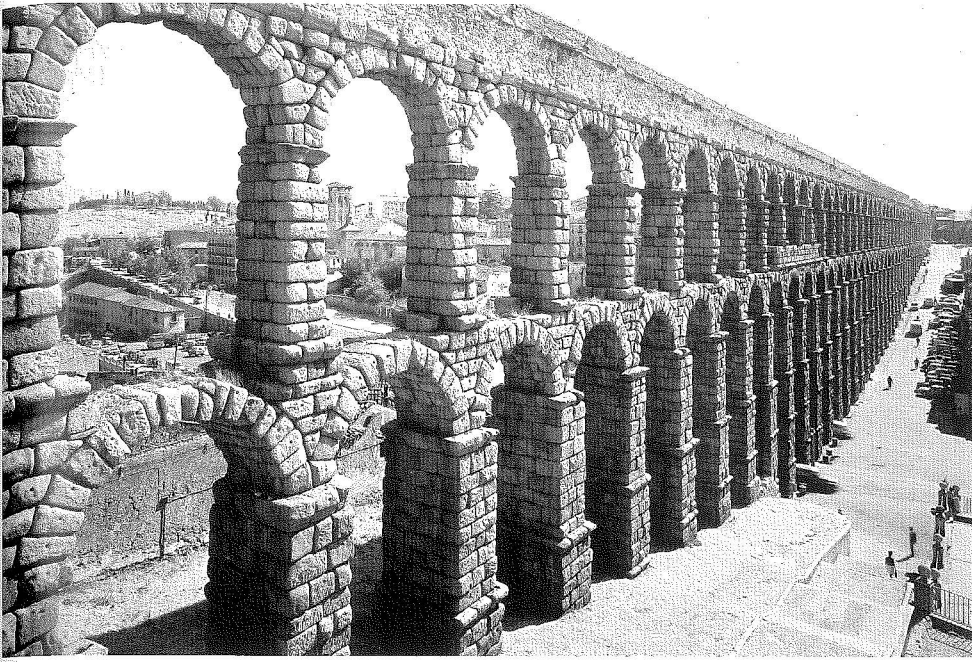
Hasta ahora, hemos centrado en Roma y su inmediato entorno nuestro estudio del arte oficial de Antoninos y Severos, mencionando sólo de pasada obras situadas en provincias. Obrando así, intentábamos crear un término de comparación que nos permita ahora evidenciar las tendencias observables en las distintas zonas del imperio.

Lo primero que cabe señalar es la escasa diferencia estilística que presentan, en el interior de cada región, las obras imperiales y las realizadas por encargo local. Sin que pueda excluirse, en casos aislados, el envío a alguna ciudad de arquitectos y planos procedentes de Roma, lo cierto es que parece olvidarse el dirigismo centralista de cuño augusteo: el estado, consciente del alto grado de romanización de todo el Mediterráneo, acepta sin más las tradiciones propias de cada comarca, y permite, además, que funcionen intercambios entre todos los puntos del imperio sin imponer su monopolio centralizador y difusor de siglos anteriores.

El resultado de esta política es muy diverso según las zonas. En las provincias



577. Detalle del Arco de Septimio Severo, Roma (203 d.C.). Acaso estos relieves, con su afán casi cartográfico, recuerden pinturas triunfales perdidas; representan las campañas del emperador en Mesopotamia.



578. Acueducto de Segovia (h. 100 d.C.). Según ha podido deducirse de los agujeros que sostuvieron las letras de la inscripción, este monumento fue concluido en el reinado de Trajano.

occidentales, donde las tradiciones prerromanas eran débiles, y hasta mínimas en campos como la arquitectura o la pintura, la estética más puramente romana se manifiesta como único camino posible; sólo cabe señalar matices célticos, iberizantes o púnicos en algunos productos escultóricos o en objetos de uso cotidiano.

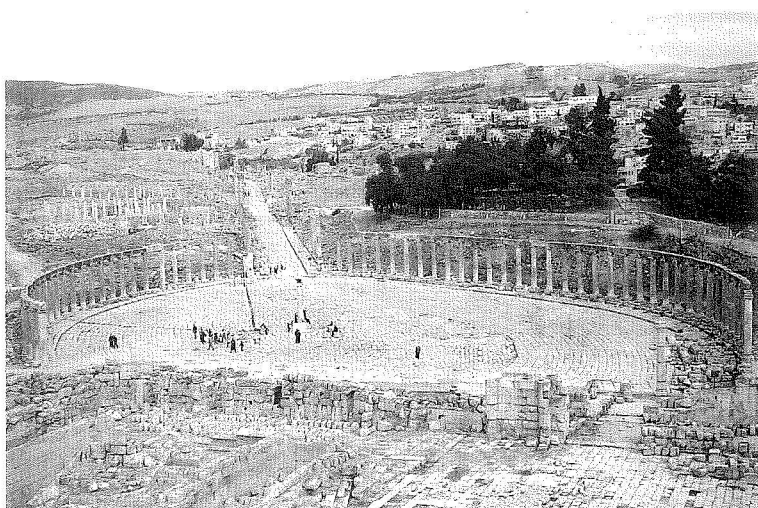
Por tanto, resulta lógico comprobar que las obras encargadas por los municipios muestran un carácter tan “romano” como las grandes construcciones imperiales (la Muralla de Adriano frente a Escocia, o el anfiteatro del mismo emperador en Itálica, por citar dos ejemplos señeros), y que monumentos como el Acueducto de Segovia [578] o el grandioso Puente de Alcántara (obra del arquitecto Gayo Julio Lácer) se comprenden perfectamente en el ambiente de su contemporáneo Apolodoro de Damasco. Sólo de cuando en cuando —por ejemplo, en templos de la región de Túnez— se aprecia el uso de aparejos de tradición local, y es raro que encontremos novedades geniales, como la de adoptar, en el foro severiano de Leptis Magna, el peristilo de columnas con arcos, antes circunscrito a la arquitectura doméstica.

En la parte oriental del imperio la situación es muy diferente. Como hemos ido viendo en capítulos anteriores, mantienen toda su fuerza las tradiciones helenísticas, modificadas por evolución interna y por ciertos influjos romanos —introducción de

nuevos materiales, difusión de las arquerías, etc.—, y, lejos de adoptar un conservadurismo defensivo, prosiguen su evolución y hasta se permiten exportar sus formas por todo el Mediterráneo, Roma incluida. El gusto inveterado por las columnatas superpuestas se mantiene en todo tipo de fachadas, algunas tan magníficas como la de la Biblioteca de Celso en Éfeso [579], o en los ninfeos, esas grandes fuentes monumentales que adornan tantas calles y plazas de Anatolia y Siria; además, lo vemos difundirse por doquier, enriqueciendo las escenas de los teatros o presidiendo, a los pies del Palatino, ese gran monumento, hoy desaparecido, que fue el Septizodio severiano.

579. Biblioteca de Celso en Éfeso (114-117 d.C.). Junto a una puerta de época augustea se eleva esta fachada decorativa. Su carácter es tan teatral que acabó realizándose ante ella una gradería, para acondicionar el conjunto como auditorio.



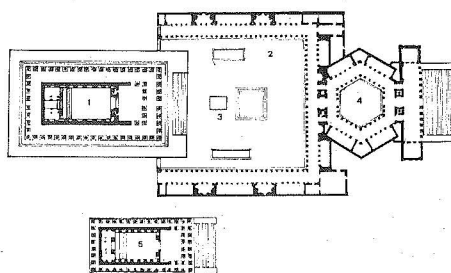


580. Plaza Oval de Gerasa (med. s. II d.C.). Aunque colocada a los pies de un templo de Zeus, esta plaza está perfectamente integrada en la ciudad, y estuvo rodeada de tiendas.

Las peculiaridades de gusto helenístico son visibles en muchas construcciones, desde los templos hasta los teatros, y se manifiestan incluso en la ausencia o presencia de ciertos edificios en el área oriental: mientras que faltan casi por completo los anfiteatros, se multiplican los odeones, y las salas de reunión de los consejos ciudadanos se aproximan más a los *bouleuteria* helenísticos que a las curias romanas. Pero lo más vistoso de estas ciudades, más incluso que el barroquismo de la arquitectura con muros mixtilíneos, es la valoración decorativa de los espacios abiertos; lejos de concentrarse los adornos en torno al foro, como ocurre en las urbes occidentales, aquí son las grandes arterias las que dan prestancia al ambiente: basta recordar las monumentales columnatas de Apamea, Palmira o Gerasa, o las encrucijadas presididas, más que por arcos triunfales, por *tetrapyla* con columnas y frontones.

Las plazas son, en general, ágoras comerciales, a menudo con pórticos, y pueden tomar formas tan peculiares como la llamada Plaza Oval de Gerasa [580]. Sin embargo, por lo que a urbanismo se refiere, nada hay más ostentoso y creativo que los

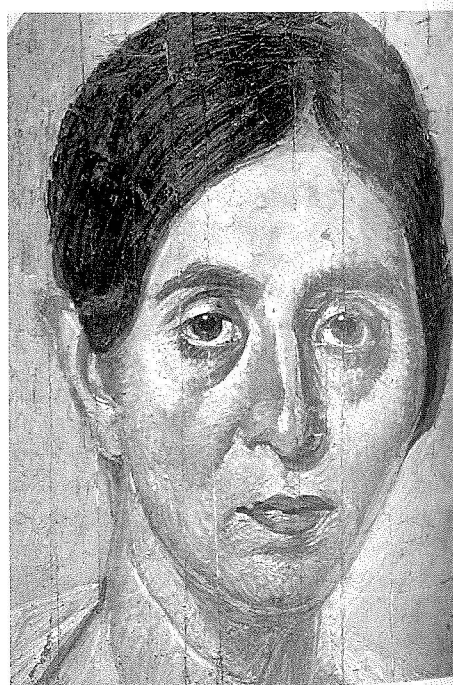
581. Planta de los santuarios de Baalbek. El templo mayor, dedicado a Júpiter, fue construido de 35 a 80 d.C., añadiéndosele el patio entre 80 y 120 d.C. y los propíleos en época severiana. El otro templo, llamado "de Baco", fue realizado h. 120 d.C.



grandes centros de peregrinaje, enriquecidos por el fervor de sus devotos: el Santuario de Artemis en la propia Gerasa o, mejor aún, el inmenso Santuario de Júpiter en Baalbek [581], en el vecino Líbano, nos permiten apreciar la estructura modélica de estas obras, con sus amplias escalinatas de acceso, sus peculiares plazas de recepción, sus propíleos y sus enormes recintos porticados presididos por el templo titular, siempre de dimensiones abrumadoras. Resulta difícil pensar, como a veces se ha hecho, que estos santuarios deban su planteamiento a los que se construyeron en el Lacio a fines de la República; espiritualmente, están más cerca de los templos egipcios o hebreos, e incluso de las *zigurat* mesopotámicas.

Si la estética de tradición griega, a veces teñida de elementos orientales, se mantenía con firmeza en la arquitectura de Asia y de la Hélade, en campos como la escultura, la pintura y las artes menores podía extender su influjo, sin frontera alguna, por todo el imperio. Sólo el arte oficial del estado podía, como hemos visto, oponerse a su presión con medios propios y hasta imponerse en campos concretos, como el retrato; las artes populares, tanto las simplemente "plebeyas"

582. Retrato femenino de El Fayum, Egipto (s. II d.C.). Museos Estatales de Berlín. Estos retratos se hacían en vida de cada persona y se recortaban después para colocarlos delante de la cara del difunto durante la momificación.

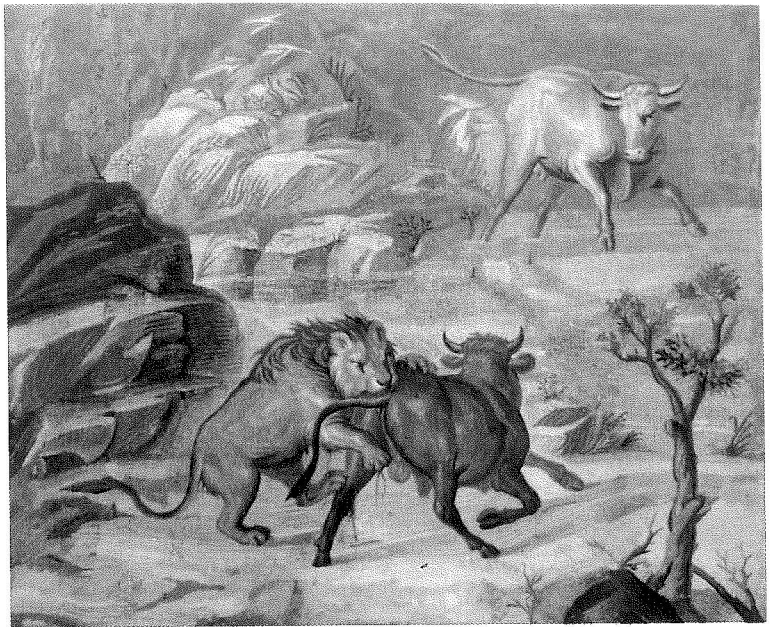


como las teñidas por tradiciones localistas, carecían de otra defensa que un público de escaso nivel adquisitivo o alejado de los grandes núcleos comerciales.

Las clases altas de todo el Mediterráneo identificaban sus gustos con el Hellenismo; y, en el ambiente de bonanza que acompañó a la paz del imperio, esta tendencia generalizada supuso, junto al resurgimiento de la literatura griega (es la época de la Segunda Sofística), una verdadera reactivación de los talleres helenizantes. Es por entonces cuando más se prodigan las esculturas en estilo clásico, y nadie, desde el aristócrata que reside en su villa de peristilo hasta el comerciante que habita un piso moderno en el puerto de Ostia, puede prescindir de alguna figura de dios o de héroe que adorne un patio o una habitación.

Renunciamos a introducirnos en el profuso mundo, mal estudiado aún, de esta producción en masa. Baste decir que supone la mayor parte de las estatuas grecorromanas que vemos en nuestros museos, y que, entre sus puntos de origen, destacan los de Roma, Atenas y, sobre todo, la ciudad anatólica de Afrodísias. Los talleres de esta última localidad, actualmente en curso de excavación, ya trabajaban el mármol de la zona a principios del imperio y, tras proporcionar las mejores piezas para el adorno de la Villa de Adriano en Tívoli, permanecerían aún activos hasta la época de Justiniano. Sus artistas, junto a otros de la misma comarca, supieron a menudo salirse de la simple copia o adaptación, y crearon un estilo carnoso, con músculos y cabelleras fuertemente estructurados.

El campo de la pintura resulta mucho más difícil de estudiar, dada la pérdida casi total de sus restos. A fines de la época flavia, el "cuarto estilo pompeyano" evolucionó hacia una marcada esquematización, acaso por extenderse en las casas más ricas el uso de técnicas más vistosas, como el estuco con relieves. En cuanto a la pintura sobre tabla, sabemos que siguió su propia historia, y que eran muy apreciadas las composiciones mitológicas en estilo griego, tal como nos las describe Filóstrato en sus *Imágenes*. Sin embargo, las únicas pinturas que nos han llegado en esta técnica son las halladas en Egipto, y el género que predomina entre ellas, tanto por número como por calidad, es el retrato [582]. Para las verdaderas composiciones hemos de acudir a los numerosos mosaicos de la



época y, más que a los bicromos típicos de Italia o a los decorativos policromos de la escuela africana, a los que se seguían realizando en oriente con la vieja técnica del *emblema* central; ejemplos de estos cuadros de teselas se difundieron por todo el imperio, llegando a la Villa de Adriano en Tívoli [583] e incluso a la lejana Mérida.

Para concluir, cabe reseñar el surgimiento, en la época de Adriano, de un género artístico destinado a una rápida y duradera expansión. Nos referimos al sarcófago decorado con relieves, que nace al establecerse, por razones que ignoramos, la inhumación como alternativa a la incineración tradicional. Se crean varias escuelas con estéticas diversas —las de Roma, Atenas y Asia son las principales—, pero siempre predominan los asuntos de carácter mitológico [584] frente a las representaciones de batallas o a los temas cotidianos, y es fácil sugerir, para estas complejas escenas, prototipos pictóricos helenizantes adaptados a los gustos del relieve oficial.

583. Emblema en mosaico procedente de la Villa de Adriano en Tívoli (h. 135 d.C.). Museos Vaticanos, Roma. Estos paisajes enlazan con la tradición bucólica helenística y augustea, pero sin copiar obras concretas.

584. Sarcófago con la Muerte de los Nióbides (150-160 d.C.). Museos Vaticanos, Roma. La muerte dada por Apolo y Diana a estos jóvenes inocentes podía ser una amarga alusión a la corta edad del difunto.



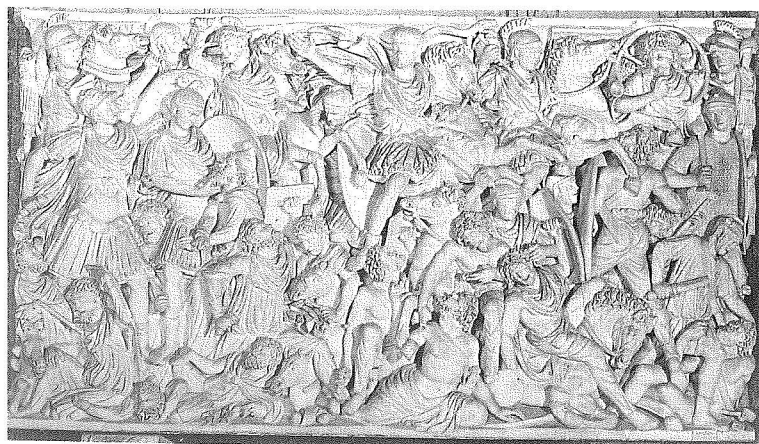
5. DE LA ANARQUÍA MILITAR AL BAJO IMPERIO

Con la muerte de Severo Alejandro en 235, la crisis del estado alcanza tintes dramáticos. Vuelven a desencadenarse luchas generalizadas por el poder, y esta vez la situación se prolonga sin solución aparente: cincuenta años exactos durará una apresurada sucesión de emperadores que acceden al trono con las armas en la mano y que, tras un reinado a veces brevísimo, desaparecen de forma violenta. Tan grave es la situación, complicada además por invasiones de bárbaros y por la presión constante de Persia, que asombra la pervivencia misma del Imperio. Si la unidad se mantuvo (con las pasajeras excepciones del Imperio de las Galias o el brillante reino de Palmira) fue por la indudable voluntad general de mantener un proyecto político común.

Durante esta anarquía militar del siglo III, la producción artística sufre, como es lógico, una recesión muy grave. Los emperadores carecen de riquezas suficientes para mantener un arte oficial digno de tal nombre, y es el arte privado, pese a su propio debilitamiento, el que ha de tomar la iniciativa. Puede decirse que los mosaicos y los sarcófagos, algunos muy aparatosos [585], constituyen las obras de mayor empeño y complejidad de la época, llegando algunos a competir con los relieves históricos de los siglos anteriores.

585. *Sarcófago Ludovisi*
(251 d.C.). Museo Nacional
de las Termas, Roma.

El difunto ha sido
identificado con Hostiliano,
hijo del emperador
Trajano Decio, por llevar
incisa en la frente
el aspa, signo de
los adeptos a Mitra.



La situación es insegura, y ello explica el peculiar clima de ansiedad que domina el retrato. Tanto los emperadores como los aristócratas aparecen tensos, atenazados por el miedo, la desconfianza o una espiritualidad enfermiza, y no dudan en mostrarse de forma directa, exponiendo ante el público la crudeza de su carácter y sus facciones rígidas bajo un esquemático corte de pelo militar: resultan incluso emotivas la brutalidad de Maximino el Tracio (235-238) y de Treboniano Galo (252-254), la mirada incierta y perdida de Trajano Decio (249-251) o el drama interno que reflejan los ojos de Filipo el Árabe (244-249) [586].

En este contexto, se impone una angustia espiritual y un clima de persecuciones por razón de creencias. Los distintos credos del imperio —paganismo oficial, mitraísmo, cultos egipcios y sirios, judaísmo y cristianismo, etc.—, que habían convivido durante dos siglos en un clima de transigencia mutua, adorando sus respectivas imágenes, empiezan a impulsar, y también a sufrir, una escalada de pasiones excluyentes. Los emperadores, inmersos en este mundo fanatizado, apoyan a unos o a otros según sus preferencias, a la vez que intentan sacar provecho de la situación insertándose en distintas mitologías y considerando el culto como signo de lealtad.

La labor reorganizadora de la Tetrarquía

A medida que pasan los años, el imperio recobra poco a poco su pulso. Galieno (253-268) plantea una labor restauradora que supone, en escultura, una vuelta estilística al periodo de los Severos, y Aureliano (270-275) reunifica el imperio, fortalece su poder incluso en el plano religioso y recupera las energías constructivas: será él quien realice en Roma los poderosos Muros Aurelianos, que servirán como defensa de la Urbe hasta



586. Retrato de Filipo el Árabe (h. 254 d.C.). Museos Vaticanos, Roma. La *Historia Augusta* retrata a Filipo "siempre silencioso y realizando todo con movimientos de cabeza y órdenes secretas que ejecutaban sus amigos".

el siglo XIX, y el hoy desaparecido Templo del Sol, basado en los grandes santuarios del Oriente y verdadero canto de cisne en la arquitectura sacra del paganismo.

La recuperación entrará en su fase más fecunda cuando en 285, recién ascendido al trono, Diocleciano cree el sistema de la Tetrarquía: él detendrá el poder supremo, pero gobernará directamente la parte oriental del imperio, mientras que Maximiano se ocu-

pará de regir la parte occidental. Este sistema, acompañado por la divinización de los monarcas, impondrá una organización rígida y, al precio de una cruel persecución contra los cristianos, logrará instaurar un dirigismo visible en todas las facetas de la vida.

Dentro de esta política, la Tetrarquía procede a la reorganización de un arte oficial coherente y poderoso. En arquitectura, obras como las Termas de Diocleciano o la Basílica de Majencio [587], ambas en Roma, nos proponen una estética grandilocuente, que prescinde de la riqueza de los materiales y centra su expresión en la enormidad de los vanos. Aún se puede sentir hoy una impresión de altura infinita, pero cerrada, si se accede a la iglesia de Santa María de los Ángeles, antiguo *frigidarium* de las termas, o si, entrando en las ruinas de la basílica, se reconstruyen mentalmente, sobre las bóvedas de medio cañón de la nave norte, única conservada, las de crucería que cubrían la nave central a 47 metros de altura (tres más que el Panteón).

En estos y en otros muchos edificios, como el Mausoleo de Galerio en Tesalónica, se advierte el nuevo lenguaje que rige la arquitectura tras el corte marcado por la crisis. Multiplicando recursos antes excepcionales y reduciendo el uso de otros más comunes, domina ahora el gusto por los edificios centrados, por el punto de vista exclusivamente interno, por las formas curvas sencillas (ábsides, plantas circulares, bóvedas), por las arquerías sobre columnatas, por la difusión del arco en ventanas y puertas: en una palabra, se ponen las bases de la arquitectura que florecerá durante la



587. Basílica de Majencio y Constantino en Roma (307-313 d.C.). Al eje mayor proyectado por Majencio, con ábside al oeste (a la izquierda de la foto), Constantino añadió otro perpendicular, con ábside en el vano central de los conservados.

588. *Dos emperadores abrazados* (h. 300 d.C.). Museos Vaticanos, Roma.

Hay dos grupos casi idénticos en el Vaticano: uno representaría a los "Augustos" Diocleciano y Maximiano, y el otro a los "Césares" Galerio y Constancio Cloro.



Alta Edad Media en Bizancio y Europa, y que ya vemos sabiamente utilizadas en un edificio excepcional por su complejidad y significado político, el Palacio de Diocleciano en Spalato [590].

Comparativamente, resulta menor la aportación de las artes figurativas durante estas décadas. El relieve, tal como lo vemos, por ejemplo, en el Arco de Galerio en Tesalónica [589], constituye una mera etapa en la esquematización de formas esbozada a fines del siglo II; en cuanto al retrato, lo más destacable es un conjunto de imágenes de tetrarcas realizado en pórfido [588]: este material, cuyo color aludía a la púrpura del emperador, fue tallado en las canteras egipcias con un estilo liso, rígido y desproporcionado, recién importado de Siria, y supuso así una curiosa intromisión, no exenta de consecuencias, de las artes provinciales en la plástica oficial.

El arte oficial del Bajo Imperio

El año 312, Constantino, tras abandonar su residencia en Tréveris, derrota a Majencio en la batalla del Puente Milvio. A partir de ese instante, los acontecimientos se precipitan: un año después, el cristianismo es aceptado en pie de igualdad con la religión pagana; en el 324 se restablece la unidad del imperio, y en el 330 es consagrada una nueva capital, que recibe el nombre de Constantinopla. Da así comienzo un periodo tan multiforme como difícil de definir, y cuyo indeciso final enlaza imper-

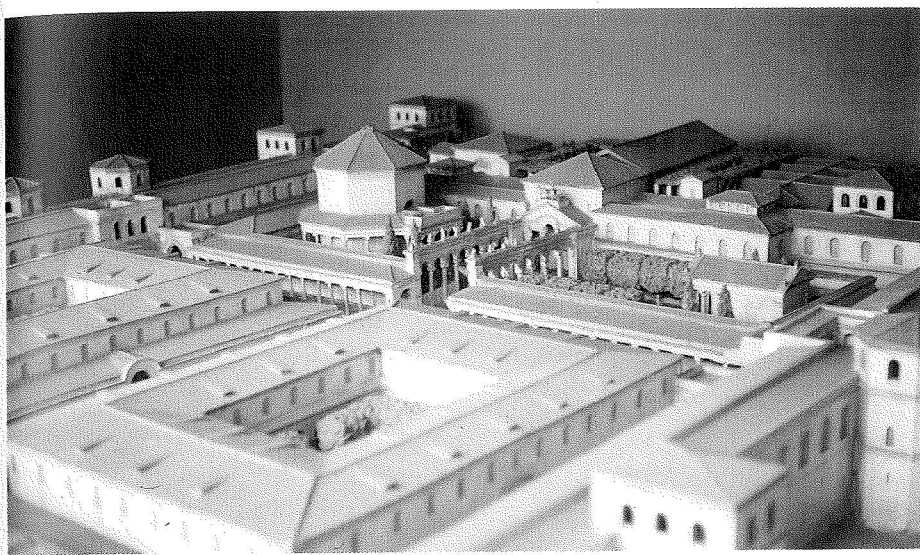
ceptiblemente con lo que solemos llamar periodo protobizantino o justiniano.

Desde un punto de vista metodológico, este periodo suele contemplarse en dos franjas con desarrollo paralelo. Por una parte, se define el ambiente paleocristiano, que abandona las catacumbas y celebra su libertad y rápido desarrollo multiplicando basílicas, mausoleos, sarcófagos y objetos de culto; su plástica sienta las bases del arte medieval, y justifica por tanto su estudio en ese contexto. Pero, junto a él, se mantiene en lento declive un arte oficial y particular vinculado íntimamente a la tradición, que se confiesa pagano por su cultura o que, por lo menos, se aparta de las querellas religiosas para evocar el poder del emperador o la alegría de vivir de sus súbditos más acomodados. Es esta faceta, lógicamente, la que debe ocupar las últimas páginas del presente capítulo.

El arte oficial del Bajo Imperio, cuyo final situaremos convencionalmente en el reinado de Teodosio (379-395), por coincidir entonces la prohibición del paganismo y la división definitiva entre Oriente y Occidente, resulta bastante pobre y poco creativo. Prescindiendo de obras importantes, pero más bien relacionables con el arte paleocristiano (el Mausoleo de Constanza en Roma, por ejemplo), la actividad archi-

589. Arco de Galerio, Tesalónica (303 a.C.). Antes de reinar en Oriente (305-311) como "Augusto" y sucesor de Diocleciano, Galerio fue "César" o príncipe heredero; de entonces data su complejo palacio en Tesalónica.





590. Maqueta con la reconstrucción ideal del **Palacio de Diocleciano** en Spalato (hoy Split) (h. 295-305 d.C.).

Esta residencia fue concebida como lugar de retiro de Diocleciano en su provincia de origen y, en efecto, le sirvió de morada para el resto de su vida tras su abdicación en 305. Sin embargo, desaparecidos otros palacios imperiales de su época (Tsalónica, Tréveris, etc.), constituye para nosotros un eslabón de enorme importancia, pues su organización se halla ya más cercana a los castillos omeyas que al *Palatium* del Palatino.

Se ha llegado a calificar esta obra de “Escorial del siglo IV”, y no por casualidad: una vez atravesadas las tres puertas que se abren en sendos costados de sus altos muros —el cuarto lado del rectángulo, el meridional (al fondo a la derecha en la foto), daba al mar directamente— hallamos concentradas todas las funciones posibles de una residencia regia, incluidas la religiosa y la funeraria. También estaba prevista la presencia de una amplia administración, con almacenes y un cuerpo de ejército, pues tal hubo de ser el destino de la mitad norte del recinto, dividida en dos grandes edificios cuadrados con patios (en primer plano).

Sin embargo, la parte oficial y privada se concentraba en la mitad sur, a la que se accedía por una vía monumental comúnmente llamada “peristilo”, encuadrada por dos arquerías sobre columnas. A su derecha (es decir, hacia el oeste) se abría un santuario a Júpiter, el dios con el que Diocleciano se había identificado durante su gobierno; y a su izquierda se encontraba el monumento más interesante del conjunto: el mausoleo octogonal del emperador, rodeado por columnata y cubierto por una cúpula doble (la interna de ladrillo con arcos de descarga, la otra de cemento), que permitía dar al interior una planta cilíndrica con hornacinas. Finalmente, de cara al mar se abrían las habitaciones privadas del monarca y las grandes salas donde se desarrollaban sus audiencias y recepciones.

La tectónica de los emperadores se reduce a obras públicas situadas en las grandes capitales. Constantino, tras construir las termas y el Palacio Imperial de Tréveris, recibe como un tributo a su victoria contra Majencio el Arco de Constantino en Roma, verdadero mosaico de relieves reemplazados en un esquema que recuerda el Arco de Septimio Severo. Pero inmediatamente, aun sin abandonar las obras comenzadas por el vencido (incluida su basílica, que por ello recibe a veces el nombre de Basílica de Constantino), traslada sus intereses

a Constantinopla. Lo que conocemos allí de su actividad y la de sus sucesores no nos permite suponer importantes cambios con respecto a la tradición: el Foro de Constantino tenía planta elíptica como la Plaza Oval de Gerasa; el Foro de Teodosio intentaba recordar el de Trajano en Roma, e incluso el grandioso Hipódromo, tan importante en la futura vida de la ciudad, reproducía estructuras y formas impuestas por la ingeniería del Alto Imperio.

Ante tal situación, resulta más interesante dirigirse al relieve y al retrato impe-



591. Disco o Missorium de Teodosio (388 d.C.).
Real Academia de la Historia, Madrid.

Tras la muerte de Constantino en 337, rigieron el imperio unificado su hijo Constancio II (337-361) y su sobrino Juliano (361-363), pero, al morir este último en una campaña contra los persas, se restableció la división iniciada por Diocleciano: en Occidente se sucederían Valentiniano I (364-375), Graciano (375-383) y Valentiniano II (383-392), mientras que en Oriente reinarían Valente (364-378) y Teodosio (379-395). Sin embargo, este último no veló nunca sus deseos de apartar del poder efectivo a Valentiniano II para imponer la reunificación de hecho bajo su propio poder.

Este contexto histórico es necesario para entender la iconografía del *Missorium de Teodosio*, disco de plata realizado probablemente en Constantinopla, enviado como obsequio imperial a un administrador civil de alto rango (posiblemente el vicario de las Hispanias) y, finalmente, descubierto casualmente en 1847 en la localidad de Almendralejo, cerca de Mérida.

La inscripción conmemorativa dice: “Teodosio, Augusto Perpetuo, por el día felicísimo x”, es decir, “por el día de la celebración de sus diez años de gobierno (*Decennalia*)”, lo que da la fecha concreta del 388 d.C. y, a la vez, identifica al personaje principal que entrega un regalo a un personaje menor (sin duda el destinatario del *missorium*). El problema se halla en dar sus nombres a los personajes laterales; el que porta cetro puede ser Valentiniano II o el hijo mayor de Teodosio, Arcadio; el otro, Arcadio o su hermano Honorio: todo depende del grado de desprecio hacia Valentiniano que quisiese mostrar en ese momento Teodosio. Por lo demás, completa la decoración la figura reclinada de Tellus (la Tierra) con unos niños acaso alusivos a las estaciones del año: no puede haber mejor prueba de la conservación alegórica de las figuras paganas en un ambiente ya cristianizado por completo.

riales, siquiera sea porque nos muestran el definitivo hundimiento del lenguaje clásico. En los pocos frisos nuevos que se tallaron para completar la decoración del Arco de Constantino, así como en los relieves que adornaron la hoy perdida Columna de Teodosio en Constantinopla o la base del obelisco [592] en el Hipódromo recién citado, se impone un relato sencillo, tan fácil de leer como los paneles plebeyos de raigambre etrusco-italica. Las figuras, sin embargo, pierden toda flexibilidad: se limitan a presentarse ante nosotros, más conscientes de su estatus que de su propio cuerpo, y hasta las telas prescinden de sus últimos pliegues realistas.

En cuanto al retrato, su planteamiento sigue criterios similares: una vez aprendida la lección expresionista de las esculturas tetrárquicas, se rechazan sus excesos en el campo de las proporciones o del esquematismo formal, pero se mantiene la caracterización del emperador por su gesto y sus símbolos de poder, y no por su personalidad concreta. A lo largo del siglo IV, todos las efigies de monarcas, desde las cabezas colosales de Constantino hasta las figuras

592. Base del Obelisco de Teodosio, Constantinopla (390 d.C.). El obelisco, realizado para Tutmés III, fue traído de Karnak y colocado por el prefecto Proclo; en los relieves inferiores se representa el traslado.





593. Mosaico con cacería de jabalí hallado en una villa cercana a Mérida (1ª mitad s. iv d.C.). Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. El marco complejo de roleos y cabezas encuadrando un *emblemata* sugiere un equipo de mosaístas procedente de Siria.

grabadas en el bello *Missorium de Teodosio* [591], se nos presentan con facciones idénticas, siempre idealizadas, y sólo Juliano el Apóstata (361-363) rompe con el esquema, ya que, en su vuelta al paganismo, prefiere retratarse con la barba típica del filósofo griego.

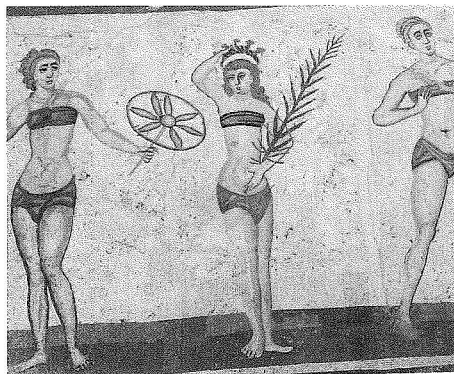
Las artes privadas durante el siglo iv

Con esta actitud de las artes oficiales, que ceden a la presión del cristianismo o buscan en el lenguaje plebeyo un medio para impresionar al pueblo llano, la plástica clasicista pierde definitivamente el apoyo de su cliente más poderoso. La cultura pagana, o incluso simplemente laica, debe buscar refugio en su sostenedora tradicional más constante, la aristocracia culta, que, pese a los cambios y a las guerras, sigue viendo la literatura y el arte clásicos como la base teórica de su educación y de su prestigio social. Es en su ámbito donde hemos de buscar a los últimos comitentes capaces de solicitar aún durante generaciones obras que describan a los dioses y héroes homéricos, a los personajes de las tragedias, los símbolos del tiempo y sus ciclos, las alegorías de la vida feliz, o tantos otros motivos de la imaginaria pagana más banal.

En la situación crítica que vive el imperio, atenazado ya por las incursiones de los bárbaros y por la rapacidad del fisco, esta

aristocracia paganizante intenta aislarse y preservar sus riquezas si ve amenazado su sosiego. Los cambios no son muchos en las ciudades más ricas y seguras (Ostia, por ejemplo, o muchas urbes del Oriente), limitándose a menudo a la difusión de pórticos sobre arquerías, a la realización de mosaicos o de ricos recubrimientos en mármoles recortados (*opus sectile*) y al excepcional tamaño de las moradas familiares de nueva construcción. Pero lo más común, sobre todo en las provincias occidentales, es el traslado de las grandes familias al campo; el tono general del lujo y la riqueza artística se halla en las grandes villas rurales, que se distancian de sus antiguos modelos urbanos y llegan a constituir una cultura muy peculiar.

Bien conocidas son esas extensísimas residencias, con múltiples salas en torno a peristilos ajardinados, que permitían pasar una vida



594. Mosaico con bañistas en la Villa de Piazza Armerina (1ª mitad s. iv d.C.) Esta compleja residencia está literalmente pavimentada con mosaicos de tipo africano que presentan los temas más diversos. Aquí vemos actrices de un *tetímimo* o representación acuática.

tranquila, ajena en lo posible a la crisis que se extendía por doquier. Rodeadas por sus campos de labor y por las aldeas de sus siervos, constituían parcelas autosuficientes que sólo necesitaban entrar en contacto con el exterior para vender sus productos y adquirir bienes de lujo y objetos artísticos.

Entre las artes más consumidas en estas moradas campestres —valga como ejemplo privilegiado la Villa de Piazza Armerina en Sicilia, acaso la más rica de todas—, se halla desde luego el mosaico [594]; talleres ambulantes, con sus materiales y sus cuadernos de modelos a cuestras, recorrían inmensos territorios para poner al servicio de los sucesivos clientes su técnica y estilo aprendidos quizá en África o en Siria [593], y tenían, al parecer, más éxito que los pintores de paredes, también ambulantes.

La escultura, en cambio, entra en crisis, sea por un cambio de gusto en la decoración, sea por las dificultades de su transporte. Actualmente se discute mucho la fecha concreta en que los distintos talleres, y sobre todo el de Afrodísias, comenzaron a perder el sentido del clasicismo, con su peculiar afición a las proporciones y a la armonía compositiva. Según parece, aún se hacían copias fieles de originales helénicos en la época de Constantino, pero después se introdujeron, imparable, una estética y un método de trabajo diferentes, con cuerpos alargados, formas blandas y, en ocasiones, abrigados final: así serán las últimas figuras de dioses, antes de desaparecer a fines del siglo IV.

Ahogada su veta más fecunda, el clasicismo concentra sus últimas energías iconográficas en las artes menores. Durante siglos, aún se verán seres mitológicos en la



596. Bandeja con Heracles y el león de Nemea (s. VI d.C.). Gabinete de Medallas de París. La fecha de esta obra y de otras semejantes está atestiguada por los punzones imperiales que acreditaban la buena ley de la plata.

joyería, en los marfiles y huesos, en los tejidos coloristas o en los libros miniados, por no citar los curiosísimos relieves escultóricos decorativos (buena muestra de estilo provincial, por otra parte) que se tallarán en el Egipto copto. Pero acaso la técnica que durante más tiempo mantendrá para estas imágenes una pureza estilística sin contaminar será la platería, capaz de reproducir temas y formas inequívocamente clásicos [596] hasta principios del siglo VII. De cualquier modo, la temática pagana no morirá nunca: para el bizantino culto, incluso bautizado y religioso, ciertas deidades o personificaciones resultaban muy útiles, una vez despojadas de su carácter mitológico, porque podían expresar conceptos de todo tipo [595] y dar, a la vez, un tono elegante a las representaciones. Si a esto unimos que siempre, en ciertos medios, se mantuvo latente la idea del prestigio de la literatura antigua, comprenderemos que, a poco de agonizar oficialmente el Imperio Romano con las invasiones de los bárbaros, comenzasen ya los primeros “renacimientos” que jalonarán la historia de Europa, y que explican la perduración de los ideales clásicos hasta hoy.

595. Arqueta de boda de Secundo y Proiecta, hallada en el Esquilino (detalle) (h. 400 d.C.).

Museo Británico, Londres. Los dos Eros o Cupidos que enmarcan a la pareja ya han perdido su valor mitológico para convertirse en meros símbolos del amor.



APÉNDICE

I. TEXTOS ANTIGUOS RELATIVOS A ARQUITECTOS ROMANOS.

Vitruvio

Habiendo, por los cuidados de mis padres y por las enseñanzas de mis maestros, obtenido conocimientos múltiples..., he adquirido unas riquezas cuyo fruto principal es esta idea: que lo superfluo es inútil y que la verdadera riqueza es no sentir necesidad... Verdad es que hasta ahora he conseguido poca fama; sin embargo, ahora espero que, con la publicación de este libro, seré conocido incluso por las generaciones futuras (Vitruvio, *De Architectura*, VI, Intr.).

Ya en otro tiempo fui conocido como arquitecto por tu padre (Julio César), y le admiré; mas, cuando los dioses le elevaron a la inmortalidad, transfiriendo el poder de sus manos a las tuyas, te he consagrado la misma devoción. Así, destinado a la preparación de ballestas..., recibí un sueldo que, por ruegos de tu hermana, se me ha prorrogado a título de pensión... Sintién dome en deuda por tan señalado beneficio..., comencé a escribir para ti esta obra, ya que he visto cuántos edificios has hecho, cuántos haces y cuántos, públicos o privados, tienes intención de erigir... (*ibidem*, I, Intr.).

Severo y Céler

Nerón, sirviéndose de las ruinas de su patria, construyó un palacio en que no se admiraban tanto las gemas y el oro (cosas ya comunes, pues se habían divulgado con el lujo) como las campiñas, los estanques, y el contraste entre solitarios bosques y, junto a ellos, espacios abiertos con vistas. Fueron los trazadores y constructores de estas obras Severo y Céler, hombres de tanto ingenio y atrevimiento que podían conseguir con el arte lo que la naturaleza

era incapaz de crear y, a la vez, divertirse con las riquezas de un emperador. Éstos habían mostrado su deseo de abrir un foso navegable desde el lago Averno hasta la desembocadura del Tíber... (Tácito, *Anales*, XV, 42).

Rabirio

Plasmaste, Rabirio, las piadosas concepciones de tu espíritu representando con arte maravilloso el cielo con sus astros en ese palacio imperial que has construido sobre la colina de Evandro.

Si la ciudad de Pisa (Olimpia) se dispusiese a dar al Júpiter de Fidias un templo digno de él, pediría a nuestro Tonante Domiciano que le preste tus manos (Marcial, VII, 56. Trad. de J. Torrens).

Apolodoro de Damasco

Mas él (Adriano) condenó al exilio y después dio muerte al arquitecto Apolodoro, que había realizado varios proyectos de Trajano en Roma —el Foro, el odeón y el gimnasio (termas). La razón aducida fue que había cometido un delito; pero la verdadera causa era que, cuando en cierta ocasión Trajano le consultaba sobre algún aspecto de las obras, le dijo a Adriano, que interrumpía con una observación: “Vete a dibujar tus calabazas. Tú no entiendes nada de estos temas”. En aquella época Adriano se jactaba de hacer ese tipo de dibujos.

Una vez llegado al trono, [Adriano] recordó la afrenta y no quiso soportar al deslenguado. Le envió los planos del Templo de Venus y Roma para mostrarle que podía realizarse una gran construcción sin su ayuda, y le preguntó si el diseño era correcto. El arquitecto respondió, en primer lugar, que debía haber construido el templo en una colina, y excavando bajo él, para conseguir que dominase la *Via Sacra*

desde su altura y que, a la vez, se pudieran asentar las grúas en los cimientos pasando inadvertidas y pudiendo ser retiradas al teatro sin que nadie lo supiese. En segundo término, dijo acerca de las imágenes de culto que su tamaño era excesivo para la altura de la *cella*: según sus palabras, “si las diosas quisiesen levantarse y marcharse del templo, no podrían”. Ante una respuesta escrita tan contundente, Adriano entró en cólera, a la vez que se apenaba por no poder ya rectificar sus errores, y, no queriendo calmar su ira ni ocultar su dolor, ordenó dar muerte al hombre (Dión Casio, 69, 4).

Adriano

Construyó de forma maravillosa su villa en Tívoli, y llegó a dar (a sus distintos sectores) nombres de provincias y de lugares diversos, como Liceo, Academia, Pritaneo, Pecile y Tempe. Incluso, para que nada faltase, hizo que representaran los infiernos (*Historia Augusta*, “Adriano”, 26, 5).

Aunque estaba muy dotado para la prosa y la poesía, y sabía cultivar todas las artes, acostumbraba burlarse de quienes las enseñaban, despreciándolos y humillándolos, pues se consideraba mucho más entendido que ellos (*ibidem*, 15, 10).

II. MAPA DE ITALIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO V A.C.



III. MAPA DEL IMPERIO ROMANO.



BIBLIOGRAFÍA

BARBET, A. *La peinture murale romaine*. Picard, París, 1985.

BIANCHI BANDINELLI, R. *Roma, centro del poder*. Aguilar, Madrid, 1969.

BIANCHI BANDINELLI, R. *Roma, el fin del mundo antiguo*. Aguilar, Madrid, 1970.

BIANCHI BANDINELLI, R.; GIULIANO, A. *Los etruscos y la Italia anterior a Roma*. Aguilar, Madrid, 1974.

BLANCO FREIJEIRO, A. *Roma imperial*. Historia 16, Madrid, 1990.

BOETHIUS, A. *Etruscan and Early Roman Art*. Penguin, Londres/Nueva York, 1978.

BRENDEL, Otto J. *Etruscan Art*. Penguin, Londres/Nueva York, 1978.

COARELLI, F. *Guida archeologica di Roma*. Arnoldo Mondadori, Verona, 1975.

CRISTOFANI, M. (coord.). *Gli etruschi, una nuova immagine*. Giunti Martello, Florencia, 1984.

ELVIRA, M. Á.; BLANCO FREIJEIRO, A. *Etruria y Roma republicana*. Historia 16, Madrid, 1990.

GARCÍA Y BELLIDO, A. *Arte romano*. C.S.I.C., Madrid, 1972.

HENIG, M. (coord.). *El arte romano*. Destino, Barcelona, 1985.

LING, R. *Roman Painting*. Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1991.

LYTTELTON, M. *La arquitectura barroca en la antigüedad clásica*. Akal, Madrid, 1988.

RICHARDSON (jr.), L. *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*. John Hopkins Univ. Press, Baltimore/Londres, 1992.

STEINGRÄBER, S. *Catalogo ragionato della pittura etrusca*. Jaca Book, Milán, 1985.

STRONG, D. *Roman Art*. Penguin, Londres/Nueva York, 1988 (2ª ed.).

TORELLI, M. *L'arte degli etruschi*. Laterza, Bari, 1985.

WARD-PERKINS, J. B. *Arquitectura romana*. Aguilar, Madrid, 1976.

ZANKER, P. *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza Editorial, Madrid, 1992.

EL ARTE DE INDIA, EL HIMALAYA Y EL SUDESTE ASIÁTICO

Carmen García-Ormaechea



El presente texto está especialmente dedicado a los estudiantes españoles de Historia del Arte que se acercan por primera vez al “fantástico y lejano Oriente”. Pero es precisamente el deseo de erradicar estos tópicos lo que me ha animado, una vez más, a escribir sobre el arte de India, el Himalaya y el Sudeste Asiático. Asia Oriental no es tan fabulosa ni está tan lejos; basta observar un mapamundi para comprobar que India e Hispanoamérica son equidistantes respecto a España. Lo que sí es cierto es que desde hace cinco siglos nuestra cultura se ha enriquecido con la americana y que, sin embargo, es sólo incipiente nuestro interés por la cultura india. Por eso, hay que ser extremadamente prudentes con el entusiasmo que suele producir la novedad y, también, con el rechazo que pueda provocar el simple hecho de descubrir que otros pueblos han resuelto de forma diferente los interrogantes esenciales sobre la vida, el amor y la muerte inherentes a la humanidad.

Desde la Antigüedad, los relatos occidentales sobre India están plagados de ficción. Ahora sabemos que nunca existieron las hormigas gigantes que custodiaban oro, ni los hombres monstruosos (esciápodos y otolicnos) que se protegían del sol con sus enormes pies y orejas; sonreímos ante estos despropósitos de los cronistas de Alejandro Magno, que sirven más para analizar la psicología de los narradores que para informarnos sobre la antigua India. Sin embargo, lamentablemente, todavía hoy continúa siendo un catalizador de la fantasía occidental; India es sin duda el “país de las maravillas”, pero de sus propias maravillas y no de las nuestras. Además, siempre hay que tener presente que el punto de vista del escritor es subjetivo, y que la India recreada por un comerciante como Marco Polo, por un misionero como San Francisco Javier o por un político como Benjamín Disraeli nunca parecerá la misma. La India que aquí se va a reflejar es, principalmente, la artística.

El arte es el lenguaje de la belleza, y a través de la belleza las piezas indias intentan hacer palpable lo divino y lo transcendental. El artista indio, siempre anónimo, realiza su labor como si se tratara de un rezo o de una ofrenda espiritual. La obra de arte indio se concibe para un espacio, tiempo y culto determinados; es decir, para satisfacer una necesidad humana específica. Por ello, es necesario detenerse, aunque sea brevemente, en aquellos condicionantes geográficos, históricos y religiosos que ayudan a amar el arte indio, porque, según está escrito en los *Upanishad*, “sólo amando vemos las cosas en su totalidad”.

El principal condicionante estético es el factor geográfico, que tan claramente distingue las culturas indias en montañosas (Himalaya), isleñas (Indonesia), fluviales (Indochina) y continentales (India). Al mismo tiempo, la geografía unifica a todas estas culturas en su modo de transformar la naturaleza en arte. La naturaleza es sagrada para la civilización india, que siempre intenta integrarse en ella e imitar su comportamiento; en este sentido, es necesario aclarar que el ochenta por ciento de la población india es rural y convive con la naturaleza, por lo que no debe resultar extraño que haga de la naturaleza la morada de sus dioses y que plantee lo sagrado en función de la fertilidad y la maternidad. Montañas, ríos, plantas y animales son sacralizados y transformados en divinidades, que componen una etnia superior, imprecadera e inmutable a la mirada y la moda humanas. Incluso la concepción y plasmación artística de una idea o de una cualidad se hace a través de la ley de la naturaleza. A su vez, el clima monzónico determina el carácter cíclico del pensamiento indio y fundamenta la creencia en las reencarnaciones para purificarse en el *karma*. Los monzones dan lugar, durante los meses de julio y agosto, a la estación de las lluvias; cada año son ansiados, benditos y temidos por más de novecientos millones de indios, sometidos a un cambio constante de actitud: de habitantes del paraíso a esclavos de la naturaleza. Este cambio agudiza su sen-

sualidad y se traduce en el arte en una fuerte tensión estética y una mezcla simultánea de estilos que permite interpretar una misma obra, según sus elementos, como mística, costumbrista, abstracta y realista.

El factor geográfico es la razón principal de la vitalidad del arte indio, pero también la evolución histórica ilumina muchas de sus características plásticas, como la preferencia por determinados materiales y colores, o el protagonismo de algunas arquitecturas e iconografías rituales, que dependen directamente del mosaico racial y cultural impulsor de la civilización india. Porque la historia de India es la historia de un país invadido desde sus orígenes hasta la actualidad, y la fuerza de su civilización radica precisamente en la capacidad de asimilación y conversión de los pueblos foráneos.

I. EL ARTE DE LA INDIA BUDISTA

La historia del arte indio se remonta al Neolítico, con los agricultores drávidas y los primeros núcleos urbanos, que florecen en el III y II milenio a.C. en torno al río Indo. La arqueología india, desarrollada tan solo a partir de 1920, ha sacado a la luz auténticas ciudades urbanizadas, como Mohenjo Daro [598], y múltiples piezas artísticas [599] que evidencian el carácter ancestral del culto a la luna, el agua, los árboles, los animales y la energía femenina (*shakti*) [597]. Después vinieron los invasores indoeuropeos, nómadas y ganaderos, con sus cultos solares y patriarcales, que impulsieron a los aborígenes drávidas: así, surgió la cultura védica (1500-600 a.C.), llamada posteriormente brahmánica (600-300 a.C.) y, finalmente hindú (del siglo VI d.C. a nuestros días), en la que se basa cualquier forma de pensamiento indio.

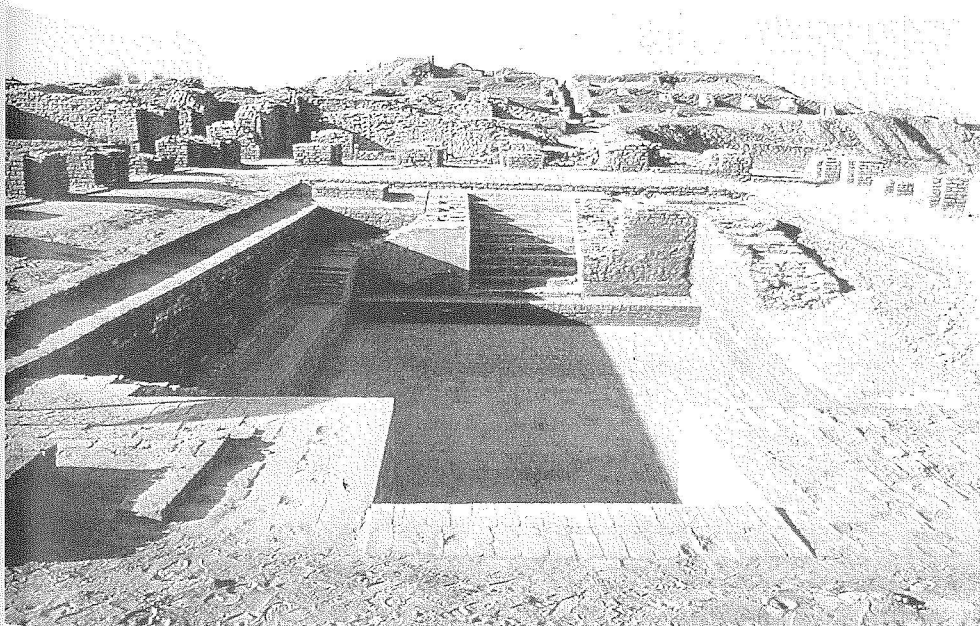
Fue en la etapa brahmánica cuando se consolidó el sistema socio-religioso de las castas; la más pura es la de los *brahmanes* (sacerdotes), seguida de los *kshatriyas*

(nobles), los *vaishyas* (comerciantes), *sudras* (campesinos) y *panchamas* (parias o intocables), que sólo Mahatma Gandhi consiguió rescatar de su impureza proclamándoles *Harijans* (Hijos de Dios). Otros muchos maestros se habían revelado desde el principio contra el brahmanismo, entre ellos Siddhartha Gautama, fundador del budismo, y Vardhamana Mahavira, fundador del jainismo. Fue también en la etapa brahmánica cuando se consolidó el sánscrito como lengua culta, y se codificó toda la literatura védica. Finalmente, es ésta la India que se encontraron los invasores persas (s. V a.C.) y helénicos (s. IV a.C.), y que concluyó con la independencia del Imperio Maurya y la confesionalidad budista de India desde el siglo III a.C. hasta el siglo V d.C.

A lo largo de toda esta etapa de formación apenas hay manifestaciones artísticas dignas de mención, exceptuando las neolíticas del valle del Indo, por lo que parece oportuno, didácticamente, comenzar nuestro recorrido por el Imperio Maurya. Deseo



597. Torso femenino de Harappa (2000 a.C.). Caliza negra. National Museum, Nueva Delhi. En India la danza es símbolo de la creación del mundo, así como el ritmo marcado por el tambor alude al palpito vital. En esta imagen de culto se unifican la sacralidad de la génesis y de la maternidad.



598. Estanque de abluciones de la ciudadela de Mohenjo Daro, Pakistán (2700 a.C.). Ladrillo. El estanque protagonizaba el culto del recinto sagrado, porque desde los albores de la civilización india el agua siempre ha sido fuente de vida y de pureza.

599. *Torso masculino de Harappa* (2000 a.C.). Pórfido rojo. National Museum, Nueva Delhi. En esta imagen neolítica de culto fálico sorprende la concepción naturalista y la maestría técnica con que el escultor captó la anatomía humana.



que el lector disfrute, sobre todo, del lenguaje escultórico porque, persiguiendo el objetivo primordial de hacer palpable lo divino y lo transcendental, es su excelente escultura lo que encumbra a India en el panorama mundial de la historia del arte.

El budismo

Para entender el arte budista, que en India triunfa desde el siglo III a.C. hasta el siglo V d.C., son imprescindibles algunos datos básicos. El fundador del budismo fue un príncipe hindú de la dinastía Sakya, Siddhartha Gautama, heredero del reino de Kapilavastu (al norte de la actual provincia de Uttar Pradesh, en la frontera con Nepal). Nació en el año 546 a.C., cuando India estaba formada por innumerables reinos independientes, en los que se profesaba el hinduismo (entonces llamado brahmanismo) y se respetaba la jerarquía social de las castas. Desde el principio, la vida de Buda estuvo rodeada de sucesos milagrosos: su madre, Maya, había soñado que un pequeño elefante descendió del cielo y se posó sobre ella, lo que fue interpretado por los brahmanes de la corte como la “anunciación” de un ser excepcional destinado a protagonizar grandes hazañas políticas o religiosas. En el momento del parto, que sucedió en los jardines de Lumbini, los árboles doblaron suavemente

sus ramas para cobijar a la madre y todos los pájaros cantaron al unísono, mientras llovían flores aromáticas. El niño nació con las treinta y dos marcas (*lakshana*) que distinguen al hombre superior, y dio cuatro pasos en dirección a los puntos cardinales. De forma similar, su infancia y juventud están plagadas de pasajes extraordinarios, que aparecerán detallados en la literatura y la iconografía budistas.

Como el príncipe mostrara un exclusivo interés por cuestiones religiosas, el rey se esforzó en educarle políticamente, hasta el punto de aislarlo en la vida placentera de la corte. Sin embargo, a los veintinueve años Siddhartha decide salir del palacio y conocer directamente a su pueblo. En cuatro paseos sucesivos tendrá los trascendentales “Cuatro Encuentros”: el primero con un enfermo, el segundo con un anciano y el tercero con un muerto; así conoce el dolor, la decrepitud y la muerte, que le sumen en una profunda tristeza. Pero el cuarto encuentro, con un mendigo de mirada serena, le impulsará a renunciar al lujo principesco y a emprender una vida ascética buscando la solución definitiva al sufrimiento humano. Sigilosamente, abandona el palacio, se desprende del atuendo cortesano, recoge su cabello en un moño y con un austero manto inicia una infructuosa serie de consultas a brahmanes; insatisfecho, se sumerge en una prolongada experiencia de automortificación corporal, que le lleva casi hasta la muerte. Entonces, decidido a morir antes que renunciar a encontrar la salvación de la humanidad, se sienta a la sombra de un *pippal* (ficus religiosa) y llega a un estado de profunda meditación. A pesar de las tentaciones a que le someten los demonios, Siddhartha continúa imperturbable y logra conocer todas sus vidas anteriores (*jatakas*), alcanzar el conocimiento supremo y conseguir la iluminación; tras lo cual, se despierta *buddha*, “iluminado”.

A partir de este momento, Buda inicia una vida itinerante de predicación, salpicada de milagros, fundando comunidades budistas (*sangha*) de monjes y monjas. Muere longevo, a los ochenta años (466 a.C.) en el pueblo de Pava (Kushinagara, Uttar Pradesh), absorbiéndose en el *nirvana*; es decir, dejando por completo de existir. El acto fundacional del budismo tuvo lugar en Sarnath (“parque de las gacelas”), a las afueras de Benarés, donde Buda predica en su primer sermón las Cuatro Verdades: *duhka*, el sufri-

miento inevitable de la vida; *samudaya*, el deseo como causa principal del sufrimiento; *nirodha*, la supresión del deseo, y *marga*, óctuple sendero necesario para llevar a la práctica las tres verdades anteriores (comprensión y pensamiento correctos, palabra y acción correctas, remuneración y esfuerzo correctos, y atención y concentración correctas). Siguiendo fielmente esta ley sagrada (*dharma*), cualquier budista puede alcanzar el *nirvana*, la “extinción”.

Todo lo que se relaciona con Buda supone una fuente inagotable para el arte budista; se representan sus nacimientos anteriores, todos los pasajes históricos, tanto cortesanos como ascéticos, su vida pública, los milagros e incluso su muerte, *paranirvana*. Pero hay que tener en cuenta que durante tres siglos apenas hay manifestaciones artísticas, debido a la fuerte oposi-

ción que el budismo encuentra en las dos castas superiores: los sacerdotes y los nobles veían peligrar sus privilegios, pues Buda había negado la ilusoria pureza de las castas y había criticado el lujo cortesano. Las antiguas comunidades budistas se dedicaron principalmente a convertir a los miembros de las castas menos puras, esto es, a los comerciantes y agricultores, lo que explica el carácter didáctico y el estilo costumbrista que tendrá el arte budista. Por otra parte, según prescribían los textos budistas (*sutras*) no se podía representar la imagen de Buda, salvo a través de símbolos o, más coherentemente, a través del vacío, ya que Buda era la nada, la inmaterialidad.

El Imperio Maurya

También la historia de India va a ser un factor artístico determinante. Ya se ha visto cómo la vida de Buda se desarrollaba en uno de los múltiples reinos independientes que en el siglo VI a.C. pertenecían a la sociedad brahmánica, en la que la casta superior de los sacerdotes dominaba el panorama espiritual y político. Sin embargo, desde el siglo V a.C. la cuenca del río Indo, (hoy Pakistán) había estado ocupada por invasores portadores de novedades políticas, primero por el Imperio Persa aqueménida y, ya en el siglo IV a.C., por el Imperio Helenístico de Alejandro Magno. Gracias a sus cronistas tenemos datos suficientes para establecer la historia del Imperio Maurya (322-185 a.C.). Plutarco cita una entrevista en el año 329 a.C. entre Alejandro Magno y un tal Sandracottos, un príncipe hindú del Ganges que pocos años después expulsará a los griegos y se proclamará emperador con el nombre de Chandragupta Maurya. A través de Estrabón y Megástenes sabemos que la capital del imperio era Pataliputra [600] (hoy Patna, capital de la provincia de Bihar), y que la corte era famosa por sus fiestas y por sus talleres artísticos.

Pero el máximo esplendor corresponde al reinado de su nieto Ashoka (272-232 a.C.), que consiguió unificar pacíficamente todo el subcontinente indio. Para dar énfasis a este hecho hay que tener en cuenta que, a lo largo de toda su historia, el mosaico de razas y culturas que es India sólo ha estado unificado bajo su mandato; ni siquiera actualmente, tras la independencia (1947), disfruta de tal unidad. Ashoka logró esta hazaña

600. *Yakshini de Didarganj* (h. 200 a.C.). Arenisca de Chunar pulimentada. Archaeological Museum, Patna, Bihar. Esta *chamara*, princesa portadora del *chauri* (espantamoscas de la realeza), simboliza el ideal femenino de belleza de la corte maurya.



gracias al budismo. En el año 260 a.C., después de conquistar militarmente el reino de Kalinga (actual provincia de Orissa) y horrorizado por la sangrienta batalla, se convierte al budismo. Utilizará la ética budista como norma cívica de comportamiento social, ordenando la inscripción de edictos moralizantes por todo el imperio, en el campo sobre rocas y en las ciudades sobre pilares (*stambha*), que constituyen auténticos puntos de encuentro para sus súbditos.

Desde Pataliputra, Ashoka dicta a sus artistas todo un lenguaje plástico que conjuga su interés por el imperio y por el budismo. Surge así un estilo que refleja el deseo imperial de unidad y de perdurabilidad. Por primera vez, el arte indio es el

mismo en cualquier rincón de su geografía y, también por primera vez se realiza en materiales duraderos (fundamentalmente en piedra). La iconografía combina símbolos religiosos y laicos; pero, como en toda etapa imperial que se precie, prevalecerá el talante aristocrático, porque al emperador Ashoka le interesaba resaltar el hecho innegable de que Buda fue un príncipe. El estilo maurya es imperial y efectista. Las imágenes son hieráticas y el simbolismo heráldico, pero es austero como el budismo, y algunos elementos proceden de la tradición popular; precisamente éstos se interpretan con gran dinamismo y naturalidad. El arte maurya anuncia ya la riqueza plástica que caracteriza a la escultura india: en una misma

601. Capitel de Sarnath (250 a.C.).

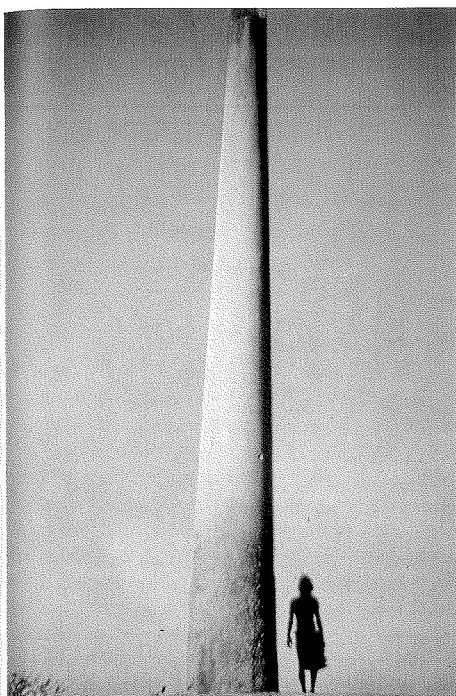
Archaeological Museum de Sarnath (Benarés), Uttar Pradesh.



El Capitel de Sarnath simboliza el primer sermón de Buda, que tuvo lugar precisamente en Sarnath. Aunque se ha perdido el fuste sobre el que reposaría este grupo escultórico, y por tanto se desconoce el contenido del edicto, la inscripción que se encuentra en este capitel, “siempre triunfa la verdad”, servía de epílogo a los edictos del emperador Ashoka. Es la pieza clave del arte maurya porque materializa la utilización del budismo como vehículo de unificación política.

Es un monolito de gran tamaño (2,15 metros) realizado en una excelente arenisca de Chunar (30 km. al suroeste de Benarés.) de tono marfil, pulimentada hasta parecer alabastro. Es la primera pieza significativa del budismo, cuando todavía no se permitía la personificación de Buda: los cuatro leones confrontados simbolizan a Buda predicando las Cuatro Verdades a los puntos cardinales. Son unos animales poco naturalistas, de reminiscencia persa, hieráticos y con unas melenas peinadas artificialmente, así como sus rizados bigotes; a pesar de tener las fauces abiertas, no resultan nada fieros, pero transmiten cierta dignidad. Es lógico que el emperador Ashoka designara como símbolo principal al león, que era el animal heráldico del clan aristocrático de Buda, porque le interesaba establecer paralelismos principescos entre el budismo y el Imperio Maurya. Los leones se asientan sobre una losa circular adornada cardinalmente por cuatro ruedas (*chakras*), que simbolizan la Ley Sagrada, intercaladas con los cuatro animales (caballo, cebú, elefante y león) que representan a los vientos dominantes, encargados de llevar la voz de Buda a los confines de la tierra. Todos estos animales, incluso el león, se esculpen plenos de dinamismo y naturalidad, pues como tradiciones populares no tienen la connotación sagrada de los leones budistas. El *Capitel de Sarnath* constituye uno de los muchos ejemplos de la vitalidad estilística que India brinda al arte mundial.

Debajo, una simple moldura anular (en otros capiteles aparece soguada) simboliza el cingulo monacal, aludiendo a la austeridad de la comunidad budista. En la base, soportando todo el grupo escultórico aparece una flor de loto invertida que simboliza la pureza (el loto surge inmaculado del fango) y la universalidad (por la disposición radial de sus pétalos); a partir del arte maurya será el pedestal más frecuente de las imágenes de culto y acabará convirtiéndose en el elemento sustentante típico de la arquitectura budista.



602. *Stambha* de Ashoka (s. III a.C.). Recinto de Kotla Feroz Shah, Dehli. Arenisca. Los altísimos fustes de las *stambhas* reclamaban la atención de los ciudadanos sobre los edictos imperiales que aparecían inscritos en su superficie.

obra cada elemento se trata técnica (bajorrelieve, altorrelieve, etc.) y estilísticamente (hieratismo, dinamismo, etc.) de forma distinta, dependiendo de su significado. En el ambicioso programa artístico emprendido por el emperador Ashoka hay que destacar dos series de obras: las *stambhas* y las *stupas*. Ambos términos derivan de la raíz sánscrita *st*, que significa “concentración”; las *stambhas* protagonizarán la escultura maurya, mientras las *stupas* constituirán el modelo arquitectónico.

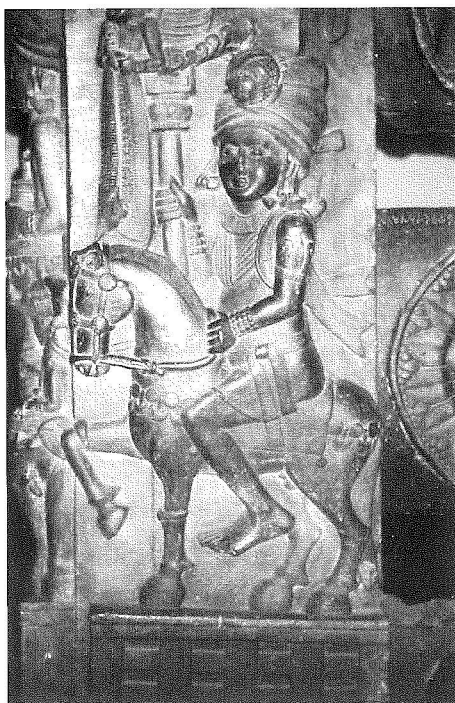
La *stambha* o pilar cósmico [602] concentra las fuerzas energéticas del universo; se coloca en lugares importantes y preside cualquier acto social. Consiste en un alto fuste con éntasis, ligeramente troncocónico, que se remata con un grupo escultórico. Apenas queda en pie alguna *stambha* del imperio maurya, pero sí múltiples restos escultóricos entre los que destaca el famoso *Capitel de Sarnath* [601], también llamado *Capitel de Ashoka* o *de los Cuatro Leones*. Es el ejemplo más representativo del estilo maurya, porque en él se encuentran hábilmente combinados elementos budistas, principescos y populares, precisamente las bases

sobre las que Ashoka quería consolidar su imperio.

Todavía más importantes que las *stambhas* por su mayor repercusión posterior, no sólo en India sino en todo el mundo budista, son las *stupas*, monumentos funerarios de peregrinación. A pesar de su estructura arquitectónica, es más correcto clasificarlas como “monumentos” que como templos o santuarios, pues no ofrecen ningún lugar de culto y su mole maciza no plantea ningún espacio interior; sólo muy tardíamente y fuera de India pueden aparecer dando forma a pequeños relicarios huecos, o también cuando se construye algún extravagante “templo-*stupa*”. Son monumentos funerarios porque encierran en sus entrañas, o señalan el lugar donde han sido enterradas, las cenizas de algún santo budista o alguna reliquia concreta. Y son de peregrinación, porque los budistas acuden a ellas como los peregrinos cristianos, por devoción y para conseguir méritos espirituales.

Los estilos populares de las dinastías Shunga y Shatavahana

Una vez asesinado el último Maurya por el general de sus ejércitos, el imperio se desmembra y vuelven a surgir los reinos locales, que disfrutarán de dos siglos (II-I a.C.) de autonomía. Entre las múltiples dinastías reinantes hay dos que destacan por su espe-

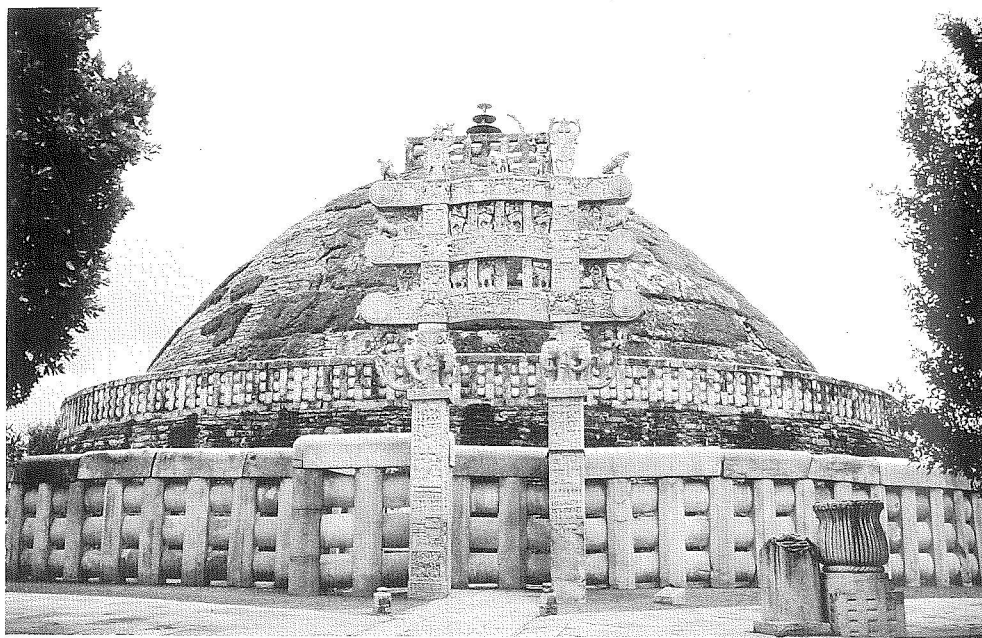


603. *Stupa* de Bharhut (detalle de la *vedika*) (140 a.C.). Arenisca roja. Indian Museum, Calcuta. En este supuesto retrato del rey Agnimitra cabe destacar el detallismo con el que el escultor trabajó el cetro, para dar énfasis al origen persa de la dinastía Shunga.

604. *Stupa* n° 1 de Sanchi
(150-50 a.C.). Arenisca.

Recinto de Sanchi, Bhopal
(Madhya Pradesh).

El equilibrio arquitectónico
entre el volumen y la solidez
de su masa, el alarde
escultórico de su decoración
y el hecho de ser la *stupa*
mejor conservada *in situ*,
justifican la fama de Sanchi.



cial apoyo al budismo, gracias a lo cual van a estar respaldadas por el pueblo indio, ya mayoritariamente budista: la dinastía Shunga en el reino de Magadha (cuenca media del Ganges) y la dinastía Shatavahana en el reino Andhra (norte del Dekkan).

En un siglo de evolución, las *stupas* han alcanzado tal éxito que van a ser las protagonistas del arte. Aportan además un gran valor documental, pues la superficie de sus puertas y empalizadas se convierte en una detallada crónica del momento. El talante popular llega a determinar que los temas budistas se interpreten en un ambiente costumbrista, donde los escenarios son las ciudades bulliciosas o el paisaje rural; no se escatiman detalles con el fin de que el fiel inculdo entienda el mensaje de Buda a tra-

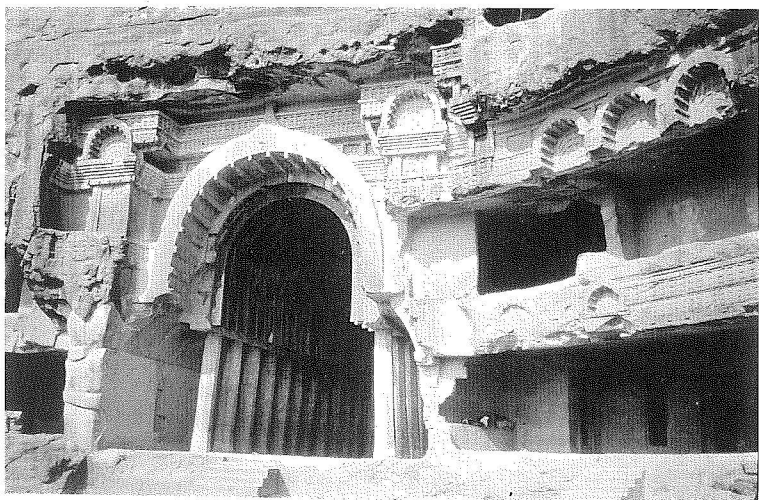
vés de símbolos que le son familiares. En este sentido, el estilo shunga-shatavahana se caracteriza también por su afán didáctico. Aunque la superficie escultórica aparece cuajada de elementos, el horror al vacío no oscurece las narraciones budistas, que resultan claras gracias a una hábil composición a base de grupos isocéfálicos en planos superpuestos; la ley del marco, que en un primer momento oprime las figuras, acabará rompiéndose con desenfado, al mismo tiempo que el hieratismo se transforma en dinamismo.

El primer gran ejemplo que tipifica las anteriores características es la *Stupa* de Bharhut (en la provincia de Madhya Pradesh), cuyos restos [603] se pueden admirar actualmente en el Indian Museum de Calcuta. En el año 140 a.C. el rey Agnimitra Shunga ordenó que se restaurara la antigua *stupa* maurya y que se sustituyeran las arruinadas puertas y empalizada de madera por otras de arenisca roja pulimentada que alcanzan los cinco metros de altura. No obstante, la gran protagonista del triunfo popular del budismo es la *Stupa* n° 1 de Sanchi (150-50 a.C.) [606], patrocinada por los príncipes Shatavahana del reino Andhra. A cuarenta kilómetros de Bhopal (capital de Madhya Pradesh) se encuentra el recinto budista de Sanchi, compuesto por varios santuarios y *stupas*, en cuyo centro, elevada sobre una colina, reina la impresionante mole (18 metros de altura x 36 de diámetro, aproximadamente) de esta "*stupa*-tipo" [604], es decir,

605. *Chaitya* de Bhaja

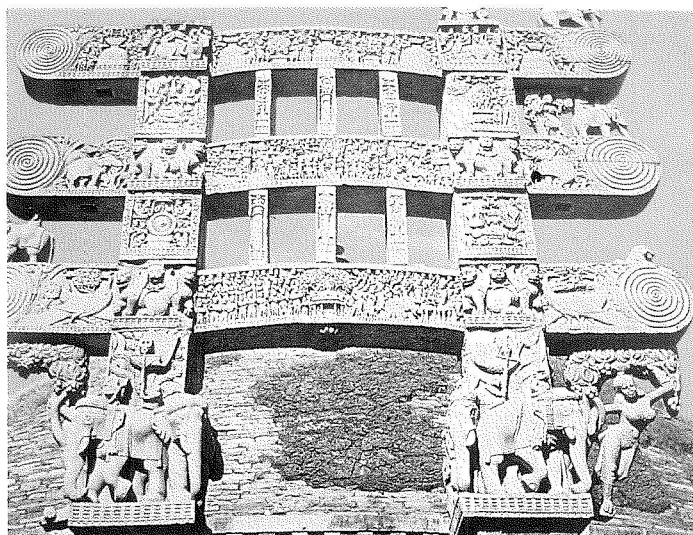
(s. II-I a.C.). Arenisca

excavada. Conjunto
rupestre de Bhaja, Poona
(Maharashtra). A pesar
de haber perdido su pórtico,
este templo budista
reproduce a la perfección
la arquitectura coetánea
en madera desaparecida,
respetando hasta los
mínimos detalles del
lenguaje lignario.



el modelo que más va a ser imitado, el punto de partida de cualquier análisis evolutivo. Además del triunfo popular del budismo con la consagración de la *stupa*, como ya se ha visto en los ejemplos de Bharhut y Sanchi, los siglos II y I a.C. presiden lógicamente el auge de la comunidad budista de monjes y monjas. Buscando un refugio para el estudio y la meditación, la comunidad se va agrupando en torno a monasterios ubicados en lugares apartados del bullicio urbano; empezarán a excavar numerosos conjuntos rupestres en los que imitan la estructura y la decoración de los santuarios coetáneos hoy desaparecidos, contruidos en madera y conocidos detalladamente gracias a estas arquitecturas gemelas excavadas en las montañas. La tradición de la arquitectura excavada en India es ancestral, pero es con el budismo cuando alcanza su esplendor y define las tipologías que llegarán a nuestros días: *chaityas* y *viharas*.

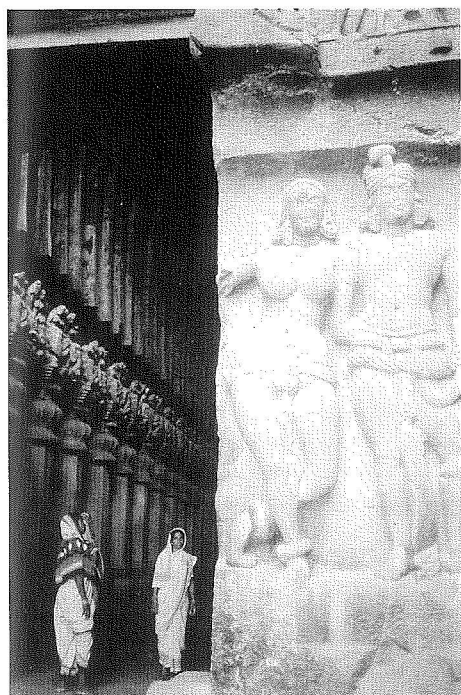
La *chaitya* ("capilla") es el templo. El término alude a las cenizas de la *stupa*, porque precisamente la *stupa* es el objeto de culto que se adora en la *chaitya*. Es pues un templo de peregrinación en función de la *stupa*, y ésta determina la iluminación, la acústica y todo el espacio interior: la planta rectangular con cabecera absidial, dividida por pilares en tres naves, las laterales destinadas a los peregrinos y la central más ancha y alta porque en lo más recón-



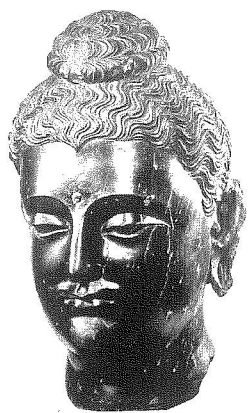
606. Torana de la *Stupa* nº 1 de Sanchi (100-50 a.C.).
Sanchi (Bhopal), Madhya Pradesh.

La genialidad que los monjes budistas y los escultores anónimos de Sanchi demostraron a la hora de expresar plásticamente un programa didáctico hace que cada una de sus *toranas* sea una obra maestra. Utilizaron una triple técnica para plasmar una triple temática: bajorrelieve para las narraciones budistas, altorrelieve para los símbolos principescos y bulto redondo para las tradiciones populares. Los bajorrelieves, que cubren completamente los pilares y arquivoltas, permiten mejor que cualquier otra técnica el cúmulo de detalles costumbristas y la sucesión ininterrumpida de pasajes sobre las vidas ejemplares de Buda. Los altorrelieves, que ocupan los cruces de pilares y arquivoltas distanciando física y anímicamente las narraciones, potencian los efectos decorativos con el juego de volúmenes y el claroscuro, por lo que resultan idóneos para los motivos heráldicos de leones, pavos reales, etc. Lo más espectacular es sin duda el bulto redondo, utilizado en basas y ménsulas, porque desafía el peso y la rigidez de la arenisca: las figuras-basas soportan todo el ensamblaje superior de las toranas, mientras que las figuras-ménsulas se columpian flexibles en los arquivoltas. Esta escultura exenta, palpable en su realidad tridimensional y, por lo tanto, mucho más cercana a la comprensión del fiel, da forma a creencias ancestrales del pueblo indio; los elefantes son fundamentales en la vida rural y simbolizan la fuerza de la tradición, y las *yakshinis* (genios arbóreos de fertilidad) son el ideal popular de belleza femenina, aunque con el budismo se convertirán en símbolos de fertilidad espiritual.

Así, cuando el fiel se acerca a la *stupa* se encuentra con sus creencias convertidas en soportes, los símbolos aristocráticos en complementos decorativos, y la doctrina budista narrada como un cuento popular; se siente partícipe porque en las *toranas* de Sanchi el budismo se sustenta en su tradición y triunfa gracias a su devoción.



607. *Chaitya* de Karli
(s. I a.C.-II d.C.). Arenisca excavada.
Conjunto rupestre de Karli, Poona
(Maharashtra). Las profundas naves
de Karli se adentran en la montaña,
transmitiendo al fiel la idea
de sacralidad a través
de la oscuridad y de la altura.



608. Buda (s. II-III). Escuela de Gandhara. Basalto. Central Museum, Lahore, Pakistán.

dito guarda la *stupa*. Lo más característico de la *chaitya* es la cubierta, que recuerda la quilla invertida de un barco y que se consigue por la sucesión de arcos de *kudú*, el arco lignario típico de la arquitectura india, símbolo de sacralidad.

El *vihara* ("reunión"), de carácter menos sacro, sirve de vivienda, estudio, taller, refectorio, etc., para los monjes. Consiste en una amplia cueva cuadrangular de techo plano, en cuyas paredes se excavan las pequeñas celdas individuales de los monjes. Su destino utilitario le permite evolucionar en tamaño y distribución, hasta multiplicar pisos, escaleras, y todo tipo de dependencias. Los santuarios rupestres más famosos del estilo shunga-shatavahana son los de Bhaja [605] (siglos II-I a.C.) y Karli

[607] (siglo I a.C., aunque terminado en el siglo II d.C.); ambos se encuentran en los Ghats occidentales, a sesenta kilómetros de la ciudad de Poona (Maharashtra).

Las escuelas de Gandhara, Mathura y Amaravati

Durante los tres primeros siglos de la era cristiana los invasores Kushana dominan todo el norte de India, mientras en el sur el reino Andhra sigue floreciendo gracias fundamentalmente al comercio marítimo con los imperios chino y romano. En el año 150 el emperador kushana Kanishka apoya la tendencia expansionista y proselitista del nuevo budismo mahayana ("gran vehículo"), despreciando al anterior como hinayana o

609. Buda de Mathura (380).

Arenisca rosada de Sikkri. Archaeological Museum de Mathura (Muttra), Uttar Pradesh.



El Buda de Mathura desprecia la búsqueda del hombre ideal, ignora las dificultades del artista occidental a la hora de crear una figura perfecta tomando al hombre como modelo. En general, el ojo humano es capaz de diferenciar cualquier fisonomía, pero le cuesta distinguir la individualidad en ejemplares de la misma especie del mundo natural. Quizá sea esta la razón por la que el artista indio, siguiendo las normas del principio estético *sadrisyam* ("ciencia de las comparaciones"), ha plasmado una etnia divina comparando sus miembros y órganos no con los del cuerpo humano sino con los de plantas y animales, siempre presentes y sugerentes en la cotidianidad india, debido a su actitud de integración en la naturaleza y a su respeto por cualquier forma de vida. La obra de arte india debe adaptarse a la idea creadora y también a aquellos para quienes se dirige, revistiéndose de formas naturales de fácil comprensión: el Buda de Mathura muestra la cabeza ovalada como un huevo, con la perfecta tensión de su perfil; el cuello recuerda la forma de una caracola musical para evocar tanto los felices pliegues de una larga experiencia como la sonoridad gutural de su función; el torso, la fortaleza del león; el hombro y el brazo, la flexibilidad y poder de la trompa de elefante; las piernas, la rectitud de los troncos de palmera; las manos, la gracilidad de las flores, y los dedos, la ternura de las vainas y la potencialidad de sus semillas.

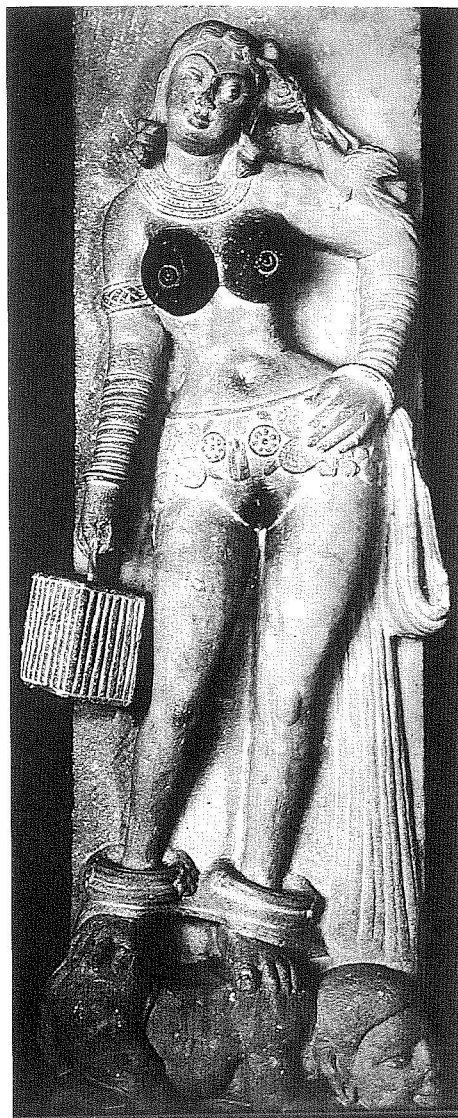
La plástica sacra de Mathura concibe la imagen con un único punto de vista, el de adoración a sus pies. Hierática y frontal, la figura de Buda parece recogerse en una especie de hornacina formada por los bordes del manto y por el nimbo de santidad. Nada debe perturbar la concentración del fiel; los pliegues del manto se convierten en unas líneas curvas poco pronunciadas, que aligeran la tela hasta convertirla en un finísimo velo. Esta tendencia se acentuará en los últimos ejemplares de Mathura hasta dejar aparentemente desnudo a Buda, para que toda su fuerza espiritual dimane sin interferencias terrenales. Además la escuela de Mathura trabaja esta pieza con un austero material, que facilita al fiel la abstracción espiritual; la arenisca de Sikri (a 50 kilómetros al suroeste de Mathura), de grano muy fino con la que se logra una superficie muy suave de gran atractivo táctil, y que puede presentar un color rojo, rosado y marfileño.



610. *Bodhisattva* de la compasión (s. II-III). Escuela de Mathura. Arenisca de Mathura. Archaeological Museum, Muttra (Uttar Pradesh). La vitalidad y alegría de las piezas de esta escuela deben mucho al material local en el que se esculpieron, una arenisca rosácea moteada de amarillo.

“pequeño vehículo”; desde este momento todos los talleres artísticos de India se vuelcan en la producción masiva de imágenes antropomórficas de budas y *bodhisattvas* (personificaciones de cualidades budistas tales como la pureza, la compasión, etc.).

Aunque a los *bodhisattvas* [612] se les representa como príncipes en los que apenas un objeto ritual permite distinguir su culto, Buda [608] será siempre reconocido por sus atributos (*lakshana*): *samapada* o postura hierática propia de las divinidades importantes; *mandala* o aureola de santidad; *ushnisha* o moño, símbolo de la espiritualidad concentrada; urna o pequeña llama en el entrecejo, signo de iluminación; párpados en forma de pétalo de loto alusivos a la pureza; sonrisa de serenidad; lóbulos de las orejas alargados que indican sabiduría; pliegues en el cuello, símbolo de felicidad; descalzo y vestido sólo con un sencillo manto y un cingulo monacal, aludiendo a la austeridad de la comunidad budista; pedestal de flor de loto como símbolo de pureza y universalidad, y *mudras* o gestos con las manos que permiten al fiel saber si Buda está meditando, sufriendo las tentaciones o dándole la bienvenida, entre las más frecuentes.



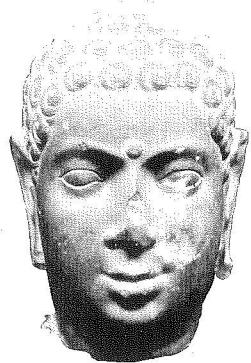
611. *Yakshini del Mynah* (s. II-III). Escuela de Mathura. Arenisca de Mathura. Indian Museum, Calcuta. Esta escultura personifica una antiquísima leyenda popular india en la que unos enamorados triunfaron gracias al mirlo parlante, que fielmente les mantuvo comunicados anulando las insidias que les rodeaban.

612. *Bodhisattva* de la compasión (s. II-III). Escuela de Gandhara. Esquisto. National Museum, Nueva Delhi. A los príncipes kushanas que, convertidos al budismo, patrocinaron una rica y variada imaginaria, les gustaba retratarse como *bodhisattvas* de la compasión, aunque sin perder su atuendo de guerreros.

La estatuaria de la cuenca del Indo, entonces llamada reino de Gandhara, ofrece un estilo muy cercano al arte greco-romano coetáneo. Las imágenes son apolíneas, idealizadas según el canon de Policleteo y ataviadas con los paños mojados de Fidias; se conciben como auténticas obras de arte, multiplicando los puntos de vista que inviten al fiel a rodearlas, a admirarlas. Se esculpen en basalto, esquisto, clorita, pórfido o, cuando los materiales no son lo suficientemente nobles, se policroman. No olvidemos que la consolidación del budismo mahayana y su expansión por la Ruta de la Seda afectan directamente al prestigio de los Kushana.

Reaccionando contra esa plástica profana y ese idealismo formal, la escuela de Mathura (hoy Muttra, en Uttar Pradesh) crea una imagen de Buda [609] sobrehumana, idealizada conceptualmente, y no





613. Cabeza de Buda (s. II-III). Escuela de Amaravati. Mármol blanco. Museo Guimet, París. La delicadeza de la labra escultórica se adecua perfectamente al ingenuismo con el que esta escuela meridional configura la imagen de Buda.

formalmente según el antropocentrismo occidental. El idealismo conceptual transciende la forma humana de Buda de manera que sus miembros transmitan al fiel "buddha" espiritual y no "belleza" terrenal. La plástica escultórica se esfuerza por materializar el carácter sagrado de la imagen, utilizando materiales austeros como la arenisca local; fijando frontalmente un único punto de vista a los pies de la estatua, que generalmente tendrá un tamaño mayor que el natural; intentando, en definitiva, provocar la devoción del fiel y no su admiración.

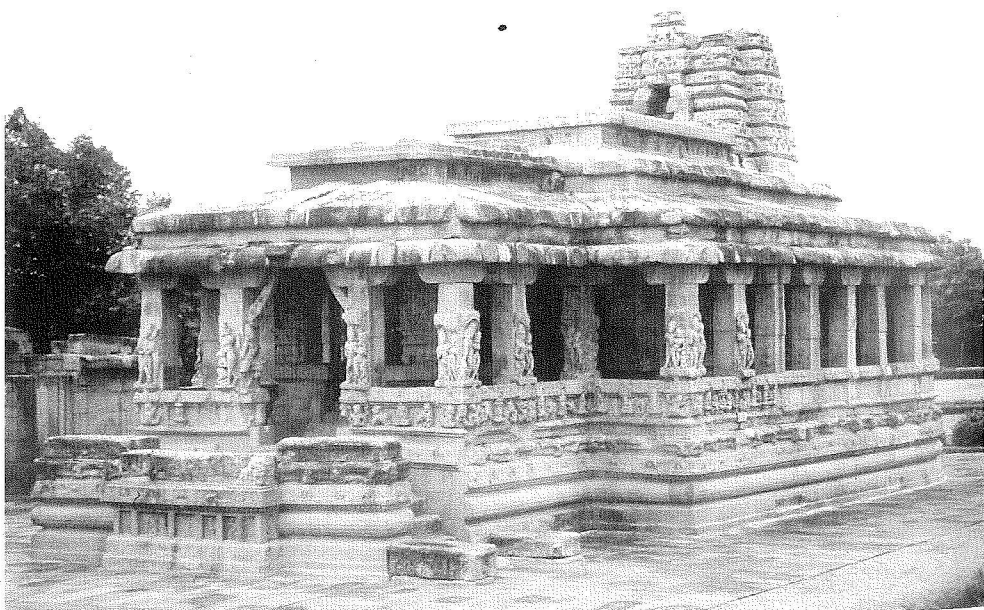
Aunque las imágenes de culto de budas y *bodhisattvas* [610] son las protagonistas del arte budista mahayana, los talleres indios produjeron también un sinnúmero de relieves didácticos [611] que adornaban las *stupas*, *chaityas* y *vihasas*. Si el título más apropiado para la producción de Gandhara es el de estilo greco-búdico, porque se mezclan el lenguaje plástico occidental y la temática budista oriental, la escultura de Mathura merece el título de estilo de transición, porque sirve de puente entre el triunfo popular shunga-shatavahana y el clasicismo intelectual gupta.

Por otra parte, mucho más al sur, el reino Andhra florece en torno a su capital, Amaravati (a sesenta y seis kilómetros de Vijayawada, Andhra Pradesh), que fue uno de los emporios marítimos más famosos de Asia. Los andhra comerciaban con los kushana [617], pero sobre todo con el

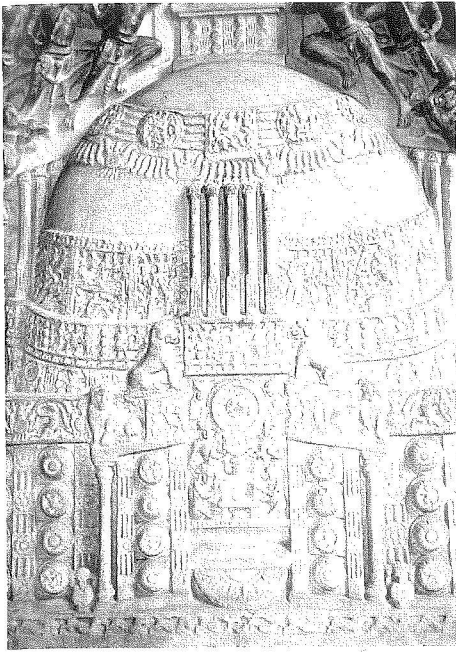


615. Buda predicando (h. 400). Escuela de Sarnath. Arenisca de Chunar. Archaeological Museum, Sarnath, Benares (Uttar Pradesh). La intelectualización del budismo durante el Imperio Gupta dio como resultado la abstracción total de la imagen de Buda, hasta el punto de que el estilo de Sarnath se caracteriza por su "purismo volumétrico".

Imperio Chino, e incluso con el Romano, como documentan los múltiples hallazgos arqueológicos. El *Buda de Amaravati* [613] es más ingenuo que los anteriores; su apariencia juvenil y su sonriente semblante añeado le acercan al fiel amigablemente.



614. Templo de Durga (h. 550). Arenisca. Aihole, Badami (Karnataka). Durga, diosa hindú de la guerra, habita este templo, cuya estructura servirá de modelo a los posteriores y monumentales nagaras del norte.



616. Relieve de la *Stupa* de Amaravati (s. II-III). Escuela de Amaravati. Mármol blanco. Government Museum, Madras (Tamil Nadu). Las losas que adornaban la bóveda celeste y que, a su vez, reproducían el aspecto coetáneo de la *stupa*, resultan hoy la documentación más valiosa para estudiar esta espectacular arquitectura budista.

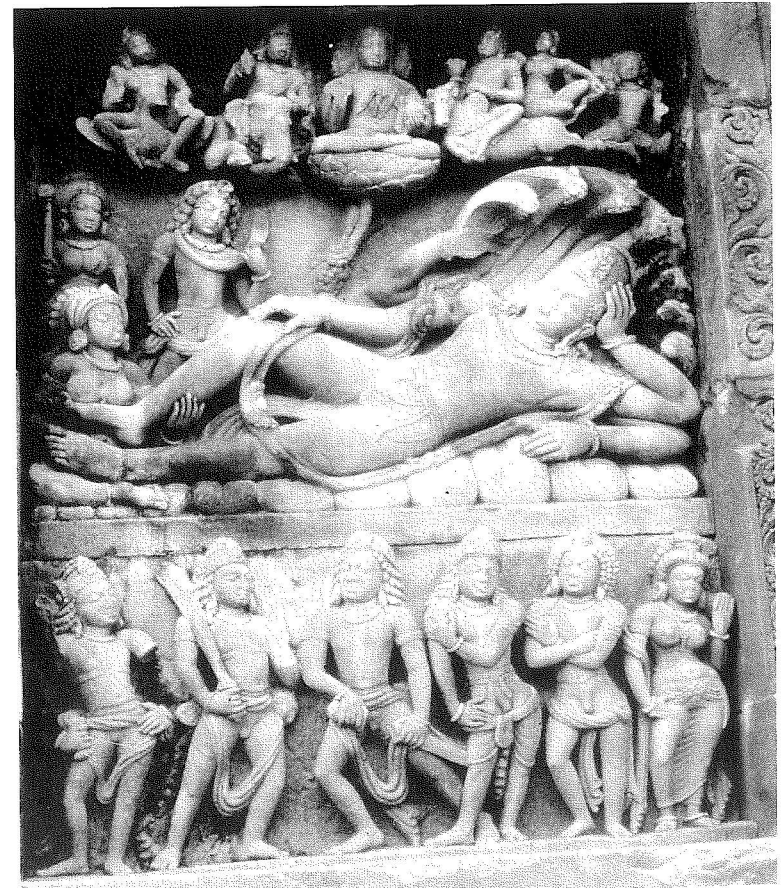
Los relieves narrativos tratan de la vida histórica de Buda, recreando fundamentalmente los pasajes principescos. El estilo, que ahora se denomina “andhra tardío”, acentúa el *horror vacui* de Sanchi aunque pierde su desenfado popular: los personajes de perfiles sinuosos se amontonan y los objetos sin aristas se multiplican, no con intención narrativo-didáctica, sino con un espíritu de vitalidad que expresa la acción intensamente. La obra más representativa del arte andhra es sin duda la Stupa de Amaravati, cuyos restos [616] pueden admirarse hoy en el Government Museum de Madrás.

Gupta

Cuando en el ámbito cultural indio se nombra el término “gupta”, éste equivale al modelo más digno de imitación y de mayor prestigio; es decir, a lo “clásico”. En el arte indio, gupta significa el máximo esplendor, y en el budismo el momento más intelectual, tanto por la culminación de sus estudios metafísicos como por la recopilación rigurosa de los *sutras* (textos budistas) traducidos al sánscrito, que, a su vez, brilla con escritores de fama universal como Kalidasa. La era gupta se inicia en el año 320 d.C. cuando una dinastía prácticamente desconocida hasta entonces expulsa a los kushana y unifica los reinos de Gandhara (Indo) y de Magadha (Ganges) bajo el Imperio Gupta, que se mantendrá en el poder hasta el año 490 d.C.

Un aspecto muy relevante por su repercusión histórico-artística es el hecho de que los gupta eran hindúes, adoradores del dios Vishnu [618] y, aunque respetan el budismo como religión oficial, lógicamente van a favorecer también al hinduismo, patrocinando templos e imágenes de culto hindúes, que veremos florecer en el capítulo siguiente [614]. Por lo tanto, en el arte gupta asistiremos por una parte a la culminación de la India budista, y por otra al nacimiento de la India hindú, y todo ello en un momento cultural modélico, por lo que no debe extrañar el impacto positivo que siempre produce el término gupta.

Entre la abundantísima estatuaria budista hay un modelo de imagen de Buda predi-



617. Marfil de Begram (s. I). Escuela de Amaravati. Museo Guimet, París. Los marfiles andhras inundaron las rutas comerciales que conectaban con Amaravati.

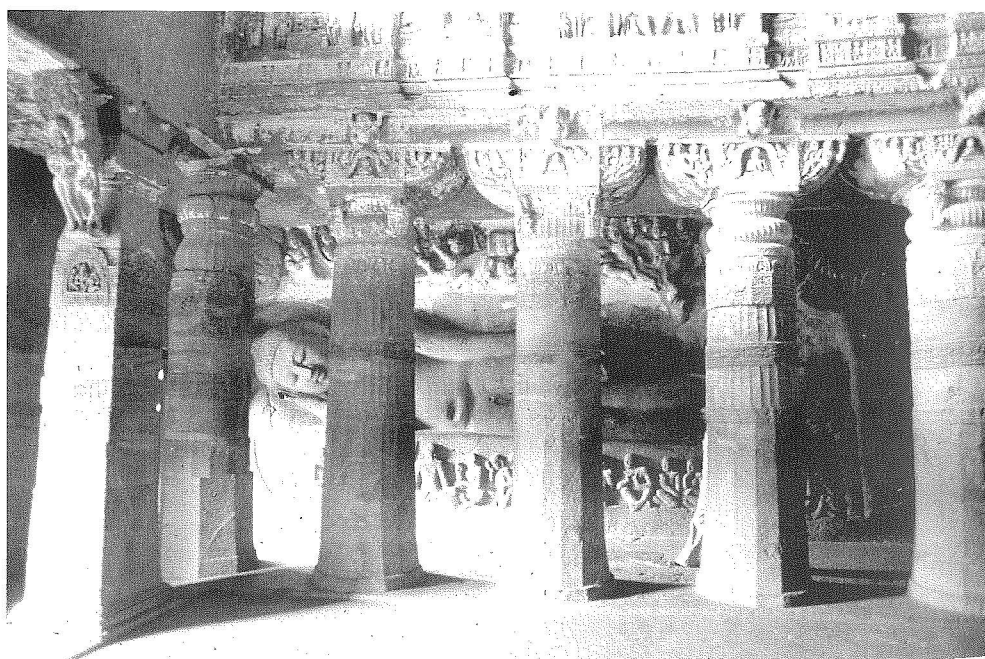
618. Alto relieve del pórtico sur del Templo de Vishnu en Deogarh (h. 475). Arenisca. Bajo la atenta mirada de Brahma y su corte celestial, el dios preservador del hinduismo duerme placidamente sobre la serpiente Ananta, símbolo del infinito.



619. Cuevas budistas de Ajanta (vista panorámica). Cinco *chaityas* y veinticinco *viharas* excavados entre el s. II a.C. y el s. VII d.C. a lo largo de 600 metros en la garganta del río Waghora. Este monasterio rupestre compuesto por santuarios budistas, cuajados de esculturas y pinturas, fue un fantástico descubrimiento arqueológico del s. XIX y en la actualidad es un espectacular museo natural.

cando [615] que será imitado posteriormente hasta la saciedad, sobre todo en Bengala, Nepal y Tíbet, y a lo largo de la expansión del budismo por el Sudeste Asiático. No lo fue tanto dentro de India, fundamentalmente porque el fervor popular fue absorbido de forma paulatina por los palpitantes dioses del hinduismo, mientras el budismo se consolidaba como materia filosófica en las universidades. Este Buda-tipo es el conocido *Buda de Sarnath*, cuya ima-

gen intelectualizada se distancia fríamente del fiel; aunque parte del estilo de Mathura, el estilo de Sarnath es todavía más abstracto, más inmaterial, porque las partes del cuerpo de Buda se configuran geométricamente ("purismo volumétrico"): cabeza esférica, torso troncopiramidal, miembros cilíndricos, etc. El *Buda de Sarnath* transmite coherentemente el *nirvana*, la "aterrenalidad", y está embebido de la contención expresiva de todo momento cla-

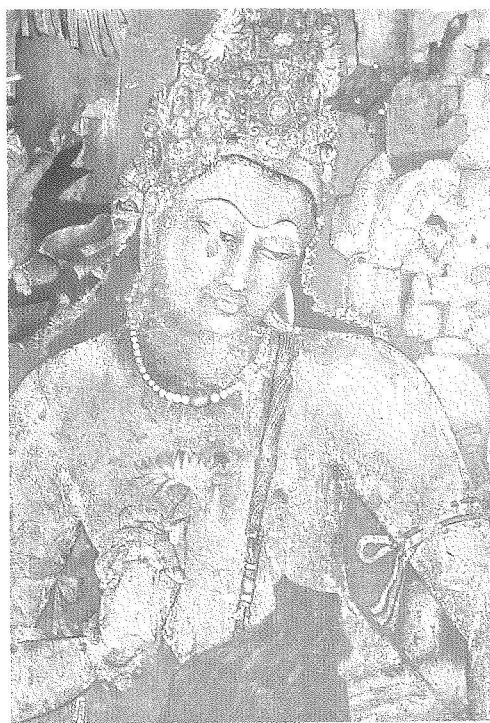
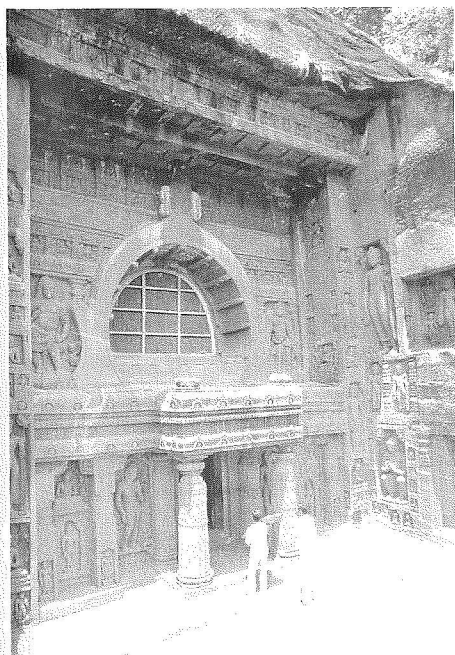


620. Interior de la *Chaitya* nº 26 de Ajanta (h. 500). Ajanta, Aurangabad (Maharashtra). El interior de esta cueva supone una de las mejores muestras de planta y alzado de un templo budista. Además, cualquier elemento arquitectónico está decorado con una labra exhaustiva.

sicista. Unifica el carácter intelectual y la madurez artística del budismo gupta; pero, quizá por eso mismo, pierde el fervor popular, a pesar de la maestría que su anónimo escultor demostró con la técnica de la “escultura húmeda”, en la que la imagen surge suavemente del material, una excelente arenisca de Chunar.

Si el *Buda de Sarnath* tipifica la mejor escultura budista del arte gupta, la mejor arquitectura y pintura se encuentran en el monasterio de Ajanta (provincia de Maharashtra). Este conjunto rupestre [619] se remonta al siglo II a.C. y fue abandonado en el siglo VII d. C., pero es precisamente en la era gupta cuando alcanza su máximo esplendor, llegando a convertirse en un auténtico centro de irradiación cultural. Consta de cinco *chaityas* y veinticinco *viharas*; las cuevas se suceden ordenadamente a lo largo de medio kilómetro en la hoz del río Waghora. El rigor arquitectónico culmina en la *Chaitya* nº 19 [621] y en la *Chaitya* nº 26 [620], en las que tanto la fachada como el espacio interior se estructuran en torno a ejes de simetría que hacen coincidir nítidamente incluso los intercolumnios con los centros compositivos del

621. Portada de la *Chaitya* nº 19 de Ajanta (h. 475). Este templo budista ejemplifica el clasicismo, asociado a cualquier esplendor cultural, en este caso gupta, gracias a sus ejes de simetría y demás elementos que regulan el espacio arquitectónico.



622. *Bodhisattva del Loto Azul* (450-500).

Pintura mural al seco. *Vihara* nº 1 de Ajanta, Maharashtra.

El carácter altruista del budismo mahayana se revela en la creación de una nueva imagen de culto, los *bodhisattvas* o personificaciones de cualidades budistas tales como la compasión, la protección o la pureza. El arte gupta prefiere al *Bodhisattva Padmapani*, el que según la tradición popular logró poseer el loto de máxima pureza gracias a su infinita compasión: el *bodhisattva* se dejó comer día tras día por un halcón hambriento para salvar a la aterrorizada paloma que también diariamente le pedía protección; de esta manera, se sacrificaba él mismo por respetar tanto la naturaleza de la paloma como la del halcón.

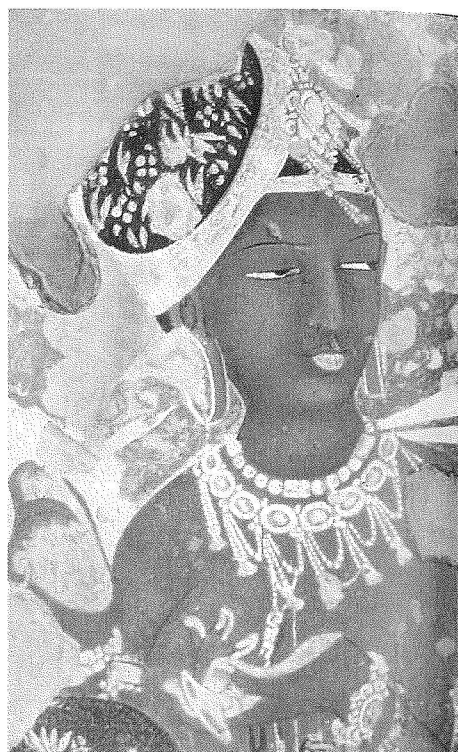
En Ajanta, el *Padmapani* se ofrece al espectador como una promesa de liberación del “valle de lágrimas” terrenal. El atuendo príncesco a la moda gupta no resta calma y bondad a este *bodhisattva* que, en tamaño mayor del natural, es la imagen más representativa de la pintura india; el trazo lineal insistente y el contraste de colores crean una sensación de volumen y plasticidad casi escultórica, y se alían con la expresión contenida del sentimiento que anima esta figura. La técnica, perfectamente estudiada desde que en 1922 los conservadores del Vaticano (Cecconi y Orsini) concluyeran la restauración de los murales de Ajanta, difiere de la del fresco occidental pero se parece a la del seco y la del temple: el muro rocoso se iguala con un grueso mortero (2-4 centímetros de profundidad) a base de tierra ferruginosa y materia orgánica, consistente en estiércol, paja y pelo animal. A continuación, se aplica una capa adhesiva de resinas y ceras naturales, sobre la que se dispone una fina superficie de yeso y cal tamizados, que será el auténtico soporte pictórico. El artista, entonces, grabará con un punzón las líneas preliminares de la composición, que queda después semioculta por la capa de color monotonal que proporciona un fondo físico y psíquico a la escena (en general, verde para exteriores y festejos, rojo para interiores y pasiones, etc.). Continúa la pincelada fluida, que contornea las figuras y las rellena de color. Finalmente, una vez seca, se pulimenta toda la superficie con un colmillo de elefante, que produce un lustre especial y consolida los murales.

623. *Conversión de Nanda* (detalle) (h. 500). Pintura mural al seco. Vihara n° 1 de Ajanta, Aurangabad (Maharashtra). Las últimas investigaciones sobre estas pinturas intentan explicar las razones del evidente erotismo que transmiten sus personajes.



friso escultórico; todos los elementos participan del lenguaje clásico gupta.

Mucho más admirable es la pintura, que cubre por completo el Vihara n° 1 y el Vihara n° 17, y cuyos restos en todas las cuevas permiten suponer que el conjunto estaba íntegramente pintado. Los murales de Ajanta, resumidos en el *Bodhisattva del Loto Azul* [622] constituyen una obra maes-



625. *Viaje de Buda* (detalle) (h. 500). Pintura mural al seco. Pórtico exterior del Vihara n° 17 de Ajanta, Aurangabad (Maharashtra). Los murales de Ajanta reflejan el carácter cosmopolita de la cultura gupta, y muestran la variedad étnica de la población flotante que convirtió el monasterio en un famoso centro de irradiación cultural.

624. *Simhalavadana* (detalle) (h. 500). Pintura mural al seco. Vihara n° 17 de Ajanta, Aurangabad (Maharashtra). Esta suerte de *Odisea* india está plagada de pasajes fabulosos, como el de las "ogras" que, convertidas en bellísimas mujeres, seducen y devoran a los protagonistas de la epopeya.



tra del arte mundial. Ofrecen la mejor narrativa sobre las *jatakas* (vidas pretéritas de Buda), en un ambiente principesco gupta de gran valor documental; se desarrollan escenográficamente, con una magistral técnica ilusoria que transforma el muro en un escenario teatral [624], y su recorrido en una vía de meditación para los monjes; y muestran una soltura técnica capaz de expresar el movimiento y el volumen [625] a través del trazo, pero sin olvidar el alma del color, que "llega a transmitir el aroma y el calor, la realidad esencial de una flor al sol" (Abanindra Nath Tagore). Aunque las pinturas son claramente religiosas, hay que tener en cuenta que en India la fecundidad y la sacralidad están directamente relacionadas; ello explica el hecho de que la protagonista de Ajanta sea la figura femenina [623], cuya desnuda belleza y sugerente sensualidad escandalizó a los puritanos ingleses cuando se descubrieron las cuevas en 1819, en pleno colonialismo británico.

2. EL ARTE HINDÚ

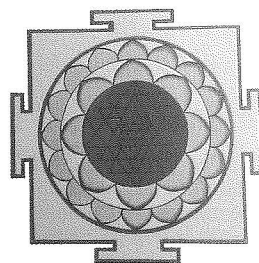
La revolución hindú

El talante liberal de los príncipes gupta y su apoyo a las tradiciones ancestrales, soterradas durante los ocho siglos de confesionalidad budista, trajeron como consecuencia una pacífica revolución socio-religiosa. Los brahmanes o sacerdotes hindúes habían sobrevivido aisladamente, integrándose en las poblaciones rurales y recogiendo las creencias populares, mayoritariamente simples cultos locales que el budismo había despreciado. Poco a poco irán canalizando toda esta devoción (*bhakti*) hacia una forma de doctrina superior que se convertirá en una nueva religión: el hinduismo. El hinduismo, como el vedismo y el brahmanismo en los que se basa, es mono-teísta; Brahma es el dios creador, que preserva y destruye a fin de que las almas individuales puedan reencarnarse hasta conseguir la pureza (*karma*) necesaria para absorberse de nuevo en él. Pero todas sus actuaciones

y manifestaciones infinitas pueden tener un culto individualizado [627] si la devoción lo requiere. Así, surgen las variadísimas advocaciones de su energía en forma de dioses, una auténtica mitología, que el fervor popular vivirá politeístamente.

A su vez, los sacerdotes legitimarán en el poder a los nobles como descendientes de los héroes míticos, y éstos harán riquísimas donaciones a las órdenes religiosas contribuyendo a la construcción de recintos sagrados, hasta hacer del templo hindú un auténtico símbolo del poder real y religioso [631]. A partir del siglo VII toda India se ve plagada de templos, en cuyo recinto la población siempre tendrá ayuda espiritual y económica, pues los tesoros (oro, plata y piedras preciosas), celosamente administrados por los sacerdotes, servirán a la población como la banca actual, concediendo créditos privados con intereses.

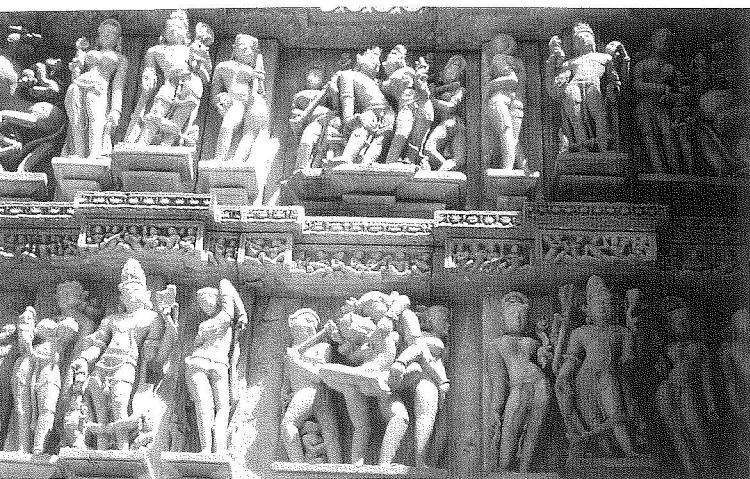
El arte hindú, fiel reflejo de esta nueva sociedad, abandonará el carácter costumbrista,



626. Mandala *Sri-Yantra* (s. XVIII). Escuela Rajasthani. Tinta policroma sobre papel. National Museum (Colección Ajit Mookerjee), Nueva Delhi. Los Sri-Yantra representan la creación del universo; con su magistral combinación de formas y colores evocan la explosión primordial.



627. Trimurti de Shiva (h. 625). Arenisca esculpida *in situ*. Cueva de Shiva en la isla de Elephanta, Bombay (Maharashtra). La advocación de Shiva como creador, preservador y destructor del universo preside la oración de los fieles en este santuario rupestre.



628. *Nagara* de Kandariya Mahadeo (detalle de *mithuna* tántrica) (1017-1029). Arenisca. Recinto hindú de Khajuraho (Madhya Pradesh). El auge de la filosofía tantra fue parejo al del esplendor de los antiguos maharajas, de ahí que los mejores templos hindúes aparezcan plagados de escultura erótica.

didáctico y narrativo propio del arte budista para hacerse definitivamente aristocrático y teocrático [629]; pero nunca olvidará la devoción popular que le dio vida, y junto al elenco divino y principesco mostrará a la gente común codeándose en un universo mitológico, festivo y vibrante, cuya finalidad principal es la glorificación de Brahma. Por eso, el objetivo más importante del arte hindú será hacer palpable lo divino y lo transcendental.

Tantra

Entre las tradiciones más ancestrales —su origen se puede remontar a la civilización neolítica del valle del Indo (3000-1500 a.C.)—, se encuentra el tantra. Lite-



630. Torso de Sanchi (s. x). Arenisca. Victoria and Albert Museum, Londres. Este torso budista sirvió de modelo a la abundante imaginería portátil realizada en bronce, que desde el golfo de Bengala se difundió por todo el Sudeste Asiático.

ralmente significa “trama”, y consiste en una filosofía que no pretende saber *qué* es la verdad, sino *cómo* llegar a la verdad, por lo que puede adaptarse a distintas religiones; de hecho, una forma importantísima del budismo tantra se desarrolla en la Bengala postgupta [630], desde donde pasará en el siglo VII a Nepal y Tíbet, dando lugar

629. *Kailasanatha* de Shiva (detalle) (757-790). Arenisca excavada a cielo abierto. Cueva n° 16 de Ellora, Aurangabad (Maharashtra).



El gran coloso de la arquitectura excavada reproduce el aspecto estratificado del monte Kailasa, morada mítica del dios hindú Shiva.

631. Kailasanatha de Ellora (757-790).
Santuario n° 16 de Ellora, Maharashtra.



Esta gigantesca obra está dedicada a Shiva bajo la advocación fálica del *lingam*, potencia creadora del dios, que es precisamente el objeto de culto del *garbha-griha* (literalmente, “cámara uterina”), o *sancta sanctorum* de cualquier santuario hindú. El templo presenta un aspecto estratificado, a base de reiteración de elementos horizontales, que evocan el carácter montañoso de la morada mítica de Shiva: el Kailasanatha o monte Kailasa. Al ser uno de los primeros templos dedicados a Shiva, y sin duda el de mayor tamaño, constituye el modelo fundamental de planta y alzado para los posteriores templos sivaítas. Primero, el visitante debe atravesar las puertas monumentales que sacralizan el recinto; en el interior, los animales sobre los que gobierna Shiva (Shiva-Pashupati o “Señor de los Animales”), en este caso dos elefantes esculpidos *in situ*, custodian el templo y dan paso a la sala destinada a Nandí, fabuloso cebú negro, montura de Shiva y símbolo de las pasiones que controla el dios; a continuación aparece la sala de oración destinada a los hombres; y finalmente, el *garbha-griha* rodeado de capillas dedicadas a dioses guardianes. Este último parece sustentarse sobre una manada de elefantes y leones de tamaño natural, que forman un fantástico friso escultórico.

Las cubiertas se escalonan buscando mayor altura hasta la estancia más sagrada, pues en los templos hindúes altura y oscuridad son sinónimos de sacralidad. El impacto que produce el Kailasanatha de Ellora aumenta cuando se recorren los pisos dobles, las pasarelas, escaleras y capillas interiores, o cuando se admiran los altorrelieves, a veces colosales, que cubren completamente las paredes, y que constituyen el más completo corpus iconográfico sivaíta. Fue mandado excavar por los príncipes Rashtrakuta, una dinastía oriunda del Gujarat y vasalla de los gupta en el siglo V, pero que desde mediados del siglo VIII hasta el siglo X dominaron el oeste del Dekkan, bajo la protección de Shiva, a cuya eterna gloria dedicaron esta pieza fundamental del arte indio.

después al lamaísmo. Más indirectamente, alcanza al taoísmo chino y al zen japonés, pero donde logra su máximo desarrollo es en el hinduismo de los siglos X al XIII d.C. en el norte de India.

El tantra profundiza en el conocimiento del ser, del propio yo, y para ello intenta “desetiquetar” (*rundra*) al individuo de toda la educación recibida como miembro de cualquier sociedad (indio, español, medieval, contemporáneo, etc.). Uno de los aspectos más llamativos para los occidentales es que el tantra defiende la idea de que el cuerpo humano no es un mero receptáculo del alma; muy al contrario, es un claro potenciador espiritual, y todo lo que le afecta, desde el estornudo a la libido (*kundalini*), es estudiado concienzudamente. La actividad sexual produce el estado anímico más cercano a la divinidad; por ello los templos indios se decoran a menudo con escultura erótica (*mithuna*) [628] que incita al fiel a la experiencia sexual.

Al margen de que el tantra esté presente en el arte hindú, por sí mismo desarrolla toda una plástica artística en sus *yantras* (potenciadores energéticos visuales) [626], una serie de esculturas y pinturas de meditación que ayudan al individuo a conocerse mejor. Generalmente son representaciones abstractas con formas geométricas rellenas de vivos colores, pero la combinación es tan sabia que producen un fuerte impacto anímico. En su mayoría parten del principio de polaridad: macro-microcosmos, masculino-femenino [632], sustancia-energía, etc. El yantra más importante es el *mandala* o representación abstracta de las corrientes energéticas del universo; recorriéndolo, participamos de la energía cósmica. El tantra está tan arraigado en India que algunos de estos *mandalas* se han convertido en juegos populares; tal es el caso del mundialmente famoso parchís.

632. Génesis Yantra (s. XIV).
Canto rodado procedente del
valle del Brahmaputra. National
Museum (Colección Ajit
Mookerjee), Nueva Delhi. El
veteado que se destaca sobre
el fondo neutro simboliza la
energía femenina manifestán-
dose, una vez que ha tomado
conciencia de sí misma.



633. *Nagara* de Lingaraja (1090-1104). Bhubaneshvar. Este templo dedicado a la potencia creadora de Shiva o "Rey del Falo" (Lingaraja) concentra la devoción de los hindúes de la India oriental.



Los Shilpa-Shastras y la mitología hindú

Las numerosas imágenes del culto hindú forman parte de una etnia suprahumana, cuya configuración se aleja del antropocentrismo griego al que el arte occidental debe tanto. Los dioses hindúes no son hombres idealizados, a pesar de que vistan y se comporten como príncipes y sus cuerpos adopten fisonomías humanas; aunque tengan cabeza, tronco y extremidades, su belleza supera cualquier moda humana. La idealización del cuerpo divino parte de formas de la naturaleza que sugieren fuerza,

flexibilidad, dinamismo, resonancia, pureza y un infinito etcétera, y que pueden corresponderse, por ejemplo, con el león, la palmera, la gacela, la caracola, el loto y la naturaleza entera. La difícil labor del artista hindú (*shilpin*) consiste en evocar sutilmente esos sentimientos sin caer en deformaciones grotescas. Algo similar ocurre con las metáforas literarias: cuando un poeta compara los dientes de su amante con las perlas, está evocando la sensación deliciosa que ambas le suscitan.

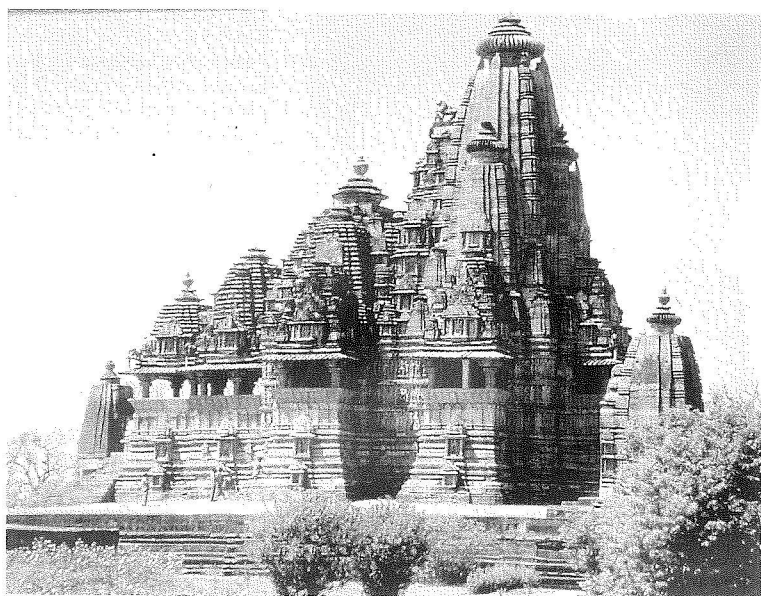
Los *shilpins* se instruyen en los *Shilpa-Shastras*, manuales sagrados de iconografía que contienen toda la normativa para "hacer palpable lo divino y lo transcendental" a través de las imágenes de culto; pero, de la misma manera que el seguimiento fiel del ritual no hace al creyente, el artista deberá superar los manuales iconográficos para conseguir una obra maestra. Los *Shilpa-Shastras* plantean el ideal divino con nueve *talam* o palmos sagrado, en manifestación mayestática (*samapada* o *samabhanga*) recta y simétrica; en actitud desenfadada, los dioses menores aparecen en ligera flexión (*abhanga*) y triple flexión (*tribhanga*); la flexión extrema (*atibhanga*) transmite el esfuerzo que los dioses soportan en un momento de creación o acción intensa. Todo lo que les afecta está codificado: omnisciencia simbolizada en muchas cabezas, omnipotencia en muchos brazos, ubicuidad en muchas piernas, etc.

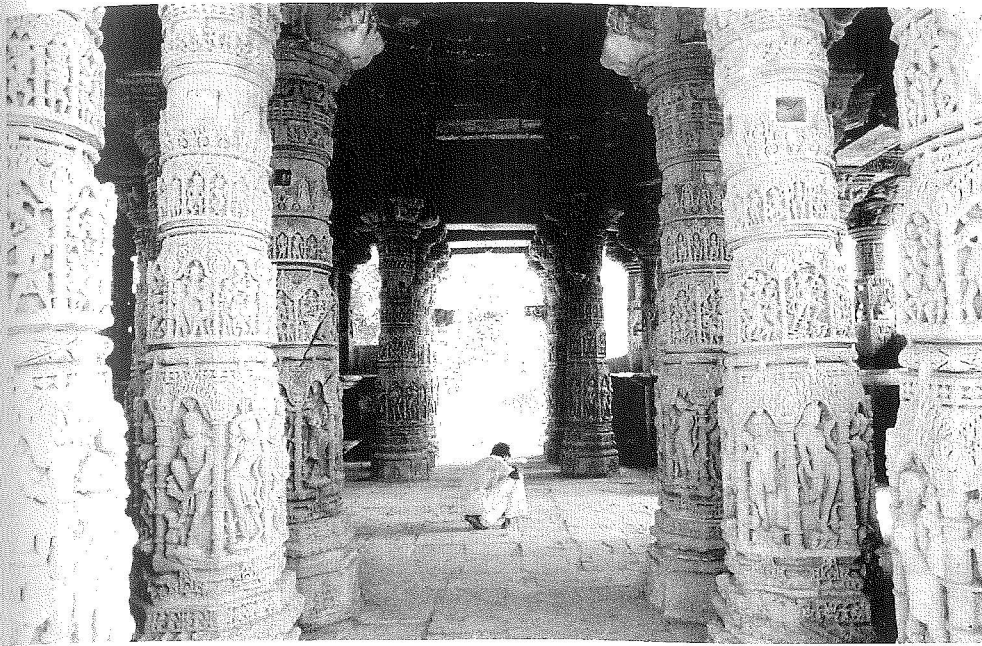
La devoción popular (*bhakti*) dio lugar a innumerables cultos locales que adquirieron la categoría de dioses. Entre los más importantes se encuentran Vishnu, la actuación preservadora de Brahma, con su energía femenina Lakshmi y sus avatares (apariciones de Vishnu en la tierra); Shiva, la actuación destructora, que posibilita la muerte y, por tanto, la reencarnación, y que llegará a ser el dios más popular porque absorbe la mayoría de las tradiciones, entre ellas las sexuales del tantra (Shiva-Lingam); la "mujer" de Shiva, Parvati (Shakti-Yoni), y sus hijos Ganesha y Skanda. Todos ellos tienen múltiples advocaciones, montura y morada propias y una legión de servidores o dioses menores y genios.

Los Vastu-Shastras y el templo hindú

También los templos hindúes se adaptan a este nuevo universo mitológico e inten-

634. *Nagara* de Lakshmana (950-1002). Recinto hindú de Khajuraho (Madhya Pradesh). Los templos hindúes y jainas de la cuenca central del Ganges sobrevivieron a la invasión islámica y ofrecen un valioso testimonio del antiguo esplendor rajput.



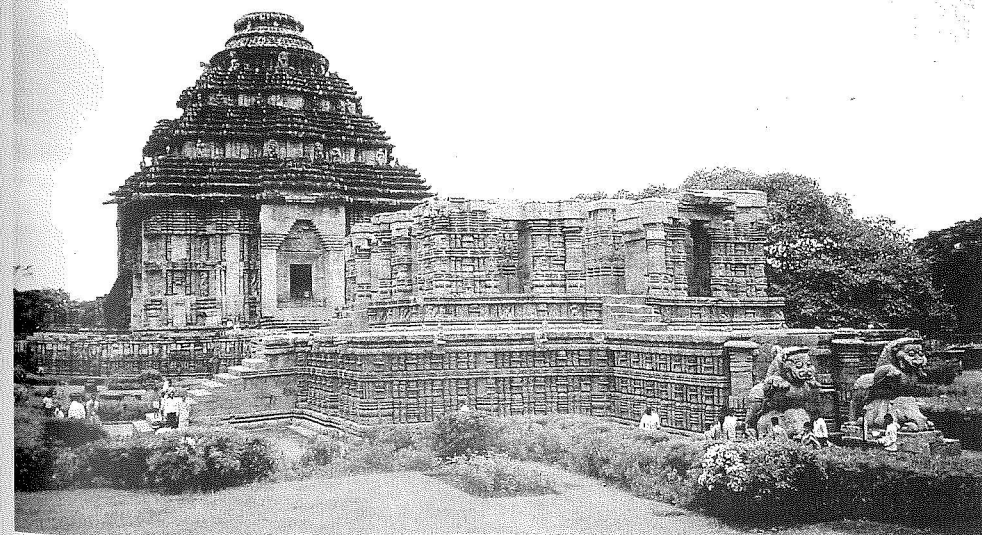


635. *Nagara de Surya* (detalle de la *mandapa exenta*) (1026-1027). Recinto arqueológico de Modhera. Lamentablemente, la baja calidad de la arenisca con la que se construyó este templo solar es la principal causa de su mal estado de conservación.

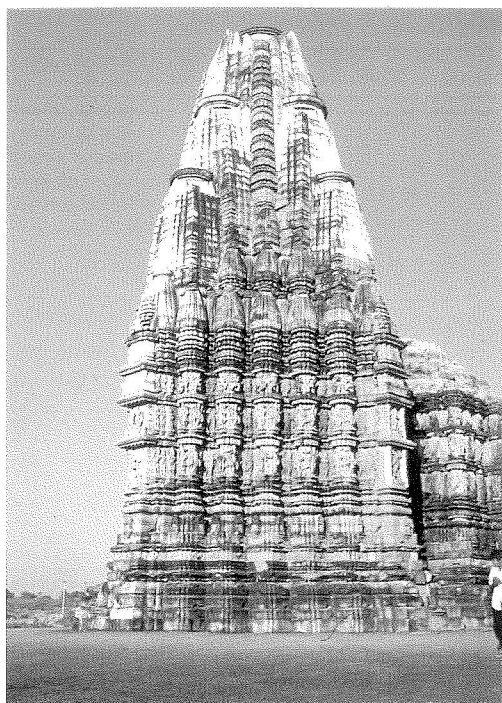
tan imitar en la tierra la morada de los dioses en el paraíso: el Monte Meru. Por esa razón, el templo hindú ofrece un aspecto montañoso y estratificado, y se ajusta a un modelo espiritual antes que funcional o estético. Para regular la compleja normativa, según la cual se construye el templo paso a paso, se codificaron los *Vastu-Shastras* o manuales sagrados de arquitectura. Los *sthapatis* son sacerdotes-arquitectos que cumplen una función religiosa y que se ocupan de los ritos fundacionales, desde la elección del lugar hasta la consagración del templo. Los *sthapatis* habían transmitido oralmente desde los tiempos védicos (1500-600 a.C.)

la *Vastu-Vidya* o doctrina arquitectónica; con el esplendor del hinduismo se hizo necesario transcribir esta ciencia sagrada, debido a la creciente complejidad de los cultos y, en consecuencia, de los templos. Pero como por sí mismos estos manuales son objetos sagrados, inaccesibles para los laicos, todavía no podemos profundizar en las normas que determinan las plantas y alzados de estos templos-moradas de los dioses.

La norma principal de construcción que aparece recogida en estos manuales es el *Vastu-Purusha*, o primer orden cósmico ejecutado por Brahma. Cuando un *sthapati* trabaja, lo que intenta es organizar la arqui-



636. *Nagara de Surya* (1241). Recinto arqueológico de Konarak. El mayor templo de India estuvo dedicado al sol, al dios hindú Surya, y reproduce un colosal carro tirado por siete caballos; asombra la constante y primorosa labra de cualquier superficie, que convierte la piedra en un encaje.



637. *Nagara de Kandariya Mahadeo* (1017-1029).
Khajuraho, Madhya Pradesh.

Al sur del cauce medio del Ganges se encontraba el antiguo reino de Bundelkhand, regido por la dinastía Chandella desde el siglo x al siglo xiii. Su capital, Khajuraho, reunió el recinto religioso más rico de su reino, que actualmente es uno de los conjuntos artísticos más cuidados por el Archaeological Survey of India, desde que en 1906 iniciara los trabajos de restauración. Gracias a su estratégica ubicación, a la hábil política de los Chandella y a su sólida técnica arquitectónica, veintidós de los ochenta y cinco templos que formaban el recinto sagrado de Khajuraho pudieron salvarse de la destrucción islámica y resistir el paso del tiempo.

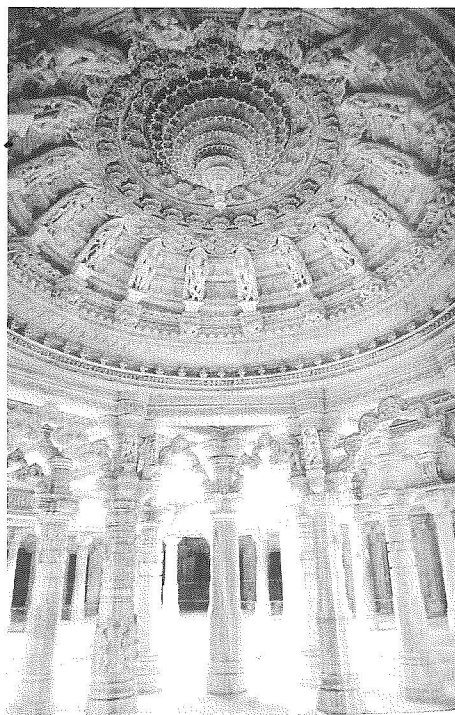
El *nagara* protagonista de Khajuraho es el Kandariya Mahadeo, dedicado al culto de Shiva bajo la advocación del *lingam*. Longitudinalmente se alinean la antesala de los hombres o vestíbulo, la sala de los hombres destinada a la oración, la antesala del dios para la danza, y la sala del dios que guarda el *lingam*; las cubiertas se elevan conforme se profundiza en el templo, paulatinamente más oscuro y sagrado, y más decorado con alto-relieves. Es, especialmente, la decoración escultórica lo que ha hecho mundialmente famoso a este *nagara*, porque entre sus más de ochocientas figuras (de 75-100 centímetros de altura) abundan los grupos erótico-tantra (*mithunas*). Sin embargo, es su imponente masa arquitectónica, el crecimiento dinámico de las cubiertas y la magia del espacio interior lo que hacen del Kandariya Mahadeo el protagonista de los *nagara*. El estilo de Khajuraho se caracteriza por la concepción unitaria del espacio, a pesar de que exteriormente se respeten las cuatro estancias por un sutil movimiento de la planta y por un leve escalonamiento de las cubiertas. Al desaparecer los muros interiores de las estancias, se recurre al constante empleo de columnas como elemento de descarga del peso de las cubiertas, lo que acaba definiendo un mágico bosque de columnas; además, las cubiertas también se suman a este concepto de unidad espacial, perfilando sólo los remates. Gracias a una sabia concatenación de volúmenes (contrafuertes), que a modo de magma volcánico parecen empujarse ascendentemente, todo el templo culmina en el *shikhara* y produce un efecto de gran dinamismo.

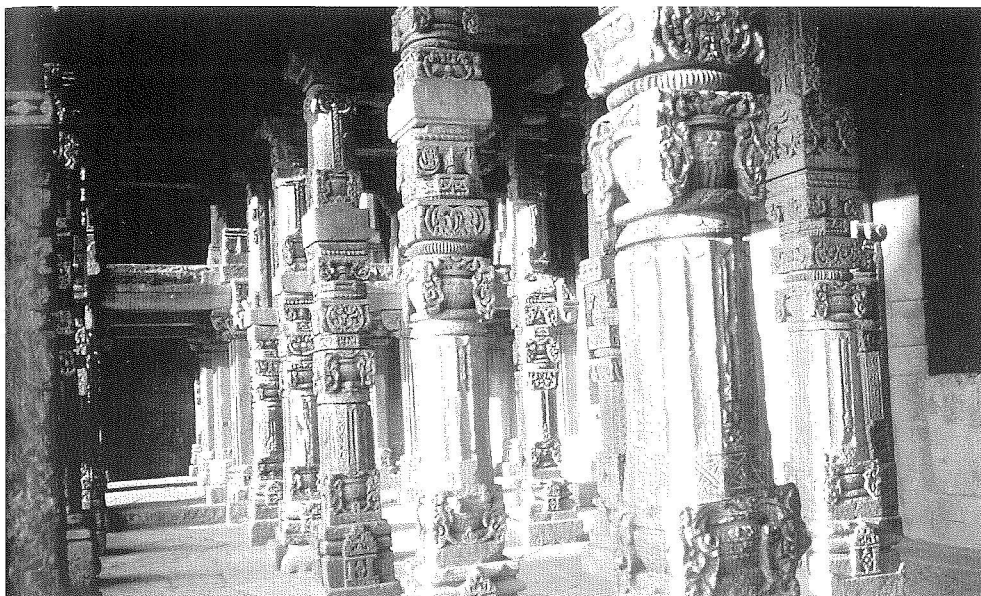
itectura o el urbanismo de acuerdo con el orden omnipresente, evitando cualquier alteración que haga peligrar el equilibrio cósmico. De hecho y según prescriben los *Vastu-Shastras*, las piedras del templo “duermen” unas encima de otras, dispuestas de la misma forma en que la naturaleza las creó, porque el hombre no debe someterlas a tensiones; esto explica que todas las cubiertas curvilíneas se levanten a base de superposición de hiladas, es decir de “bóvedas falsas”. No hay que olvidar nunca que construir un templo equivale a realizar un ritual u ofrendar un sacrificio a la divinidad.

El nagara del norte: shikhara y mandapa

Ya se ha visto cómo el templo hindú es la morada del dios en la tierra, y también el símbolo del poder político de cada reino. En el norte de India, principalmente en la fértil llanura indogangética, se va a componer un rico mosaico de dinastías hindúes coetáneas, que gobiernan vastos territorios y que alcanzan su esplendor entre los siglos ix y xiii. Las capitales de los reinos

638. *Nagara de Adinath* (1032). Recinto de Dilwara, Mont Abu. La luz tenue que se filtra a través del mármol blanco produce el ambiente de pureza, paz y recogimiento tan apetecido por los jainas.





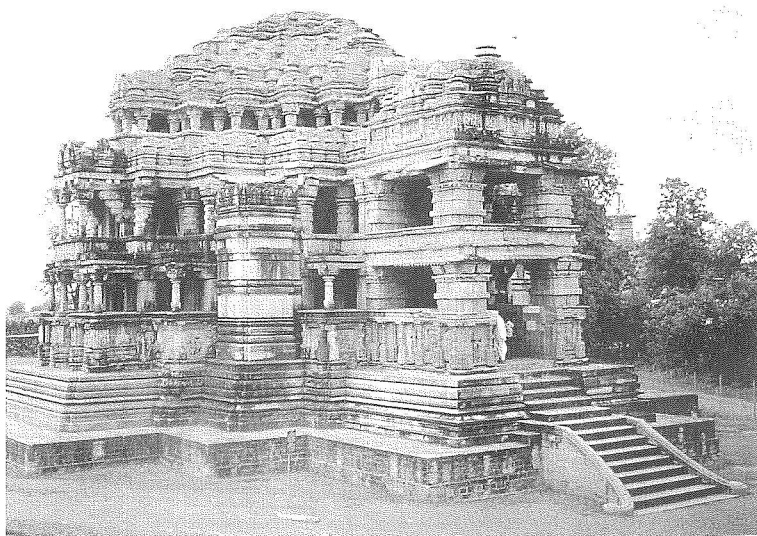
639. *Nagaras* convertidos en mezquita (reconstrucción ordenada por el sultán de Delhi en 1194). Actual Mezquita de Quwwat-al-Islam, Delhi. El patio porticado de la vieja Mezquita de Delhi, construida con materiales de los templos hindúes destruidos por el islam, conserva todavía algo de la maravilla escultórica de los "infielios".

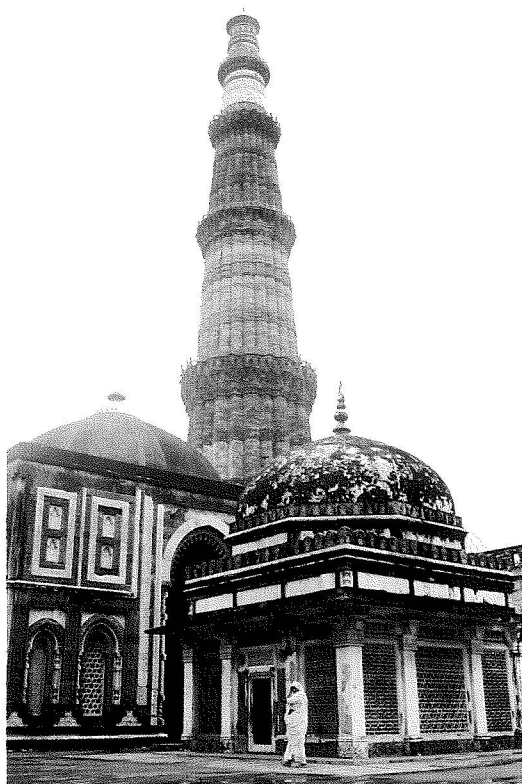
funcionan como auténticos centros de irradiación cultural y, dado que cada dinastía ofrece un estilo propio, quizá sea oportuno utilizar el término occidental de "renacimiento" hindú a la hora de tipificar este periodo artístico. Los cuatro reinos (con sus correspondientes dinastías) que crean los estilos más importantes son: el de Orissa con la dinastía Ganga, cuyos príncipes se declaran descendientes del Ganges; el de Bundelkhand con la dinastía Chandella, que desciende de la diosa lunar Chandra; el de Gujarat, cuyos príncipes Solanki tienen como ancestro al dios solar Surya, y finalmente el reino de Rajputana, la "Tierra de Reyes" (hoy Rajasthan), el de mayor prestigio y el más disputado, por lo que fue gobernado sucesivamente por varias dinastías, entre las que destaca artísticamente la también solar de los Pratihara.

En este florecimiento cultural, que deriva de la pujanza de los reinos hindúes, el protagonista y receptáculo de la creación artística es el *nagara* [634], nombre que recibe el templo hindú del norte de India. Desde los primeros templos hindúes construidos por los gupta en el siglo V, los *nagara* evolucionaron mucho formalmente (esencialmente siempre serán la morada del dios), pues el fervor popular había ido creando la necesidad de procurar nuevos espacios de oración para los fieles, y la glorificación del dios local hacía imprescindibles estancias apropiadas a tal fin. De manera que el *nagara* en su etapa de mayor esplendor llegará a presentar cuatro estan-

cias dispuestas longitudinalmente, y que de mayor a menor importancia son: *shikhara* (literalmente, "torre") o sala del dios, que guarda la imagen de culto y es siempre un espacio oscuro y aislado dentro del templo, con un angosto acceso, reflejo de la cámara uterina que simboliza; la antesala del dios, una estancia pensada para el protocolo divino, para el baño, el adorno, la danza, los conciertos, etc.; la *mandapa* (literalmente, "pabellón") [635] o sala de los hombres destinada a la oración, que suele ser hipóstila (con columnas) y más luminosa que las estancias anteriores, y finalmente, a los pies del templo, la antesala de los hombres, similar a un simple pórtico abierto.

640. *Nagara* de Sas-Bahu (1093). Recinto del Fuerte de Gwalior (Madhya Pradesh). Gracias a la resistencia que mantuvo el Fuerte de Gwalior, primero contra los islámicos y después contra los británicos, se pudieron salvar algunos de los templos más representativos del estilo rajputaní.





641. **Qutb Minar** (1194-1199).
Torre de la Victoria o alminar
de la Mezquita Quwwat al-Islam, Delhi.

Este alminar, el más alto del mundo, se construyó principalmente para conmemorar la victoria del islam en India, aunque también se usó como torre de llamada a la oración y como torre vigía. El modelo de alminar afgano influye en su planta polilobulada mixtilínea y en su forma tronco-cónica; una escalera de caracol de trescientos setenta y nueve peldaños permite el ascenso hasta la cúspide y el acceso a cada uno de los cinco pisos, señalados al exterior con terrazas soportadas por bóvedas de delicados mocárabes. Los muros de los tres primeros pisos son de arenisca roja rellena de mampostería, y están decorados escultóricamente con anchas franjas horizontales a base de roleos vegetales que enmarcan inscripciones alusivas al Corán y a la victoria de Qutb ud-Din Aibak, fundador del Primer Sultanato Independiente de Delhi. A pesar de la normativa iconoclasta islámica, los obreros-esclavos hindúes dulcificaron los motivos vegetales dotándolos de naturalidad y dinamismo, e intercalando pequeñas figuras de animales imperceptibles a simple vista.

El alminar original alcanzaría los ochenta metros de altura, pero la estructura de los dos últimos pisos ha sufrido alguna modificación, debido a las reconstrucciones que tuvieron lugar en los siglos XIV, XVI y XIX, tras catástrofes naturales como terremotos e incendios provocados por rayos. Desde 1985 el Qutb Minar está siendo restaurado por el Archaeological Survey of India, que no permite el acceso a los visitantes; desde cualquiera de las terrazas (la primera ya se eleva a treinta y seis metros) se disfrutaba del espectacular, aunque ruinoso, conjunto circundante de mausoleos, pabellones y murallas, y sobre todo del impresionante urbanismo británico de Nueva Delhi, planteado a base de amplias avenidas radiales, que comunican los principales edificios administrativos con los monumentos conmemorativos, y todo ello con abundancia de parques y jardines.

Todos estos espacios son rituales, pero su mayor sacralidad se refleja en su mayor altura y oscuridad y también, aunque más sutilmente, en la temática escultórica, que se va haciendo más sacra conforme se acerca a la cámara del dios. Cualquier elemento está determinado por los manuales sagrados de arquitectura, y todo se define con una terminología muy precisa y esclarecedora que individualiza a cada cosa por su nombre y que varía según el idioma regional. Sin embargo, *shikhara* y *mandapa* son dos términos muy comunes y generalizados en cualquier referencia al *nagara*, por lo que conviene utilizarlos apropiadamente desde el principio; sobre todo, cuando se tiene en cuenta que son los dos volúmenes protagonistas, en función de los cuales se estudia la evolución de la arquitectura hindú del norte.

Es difícil seleccionar los ejemplos de *nagaras* más representativos entre los importantes recintos religiosos de los reinos antes presentados. Son justamente famosos los de arenisca roja de Orissa, tanto los dedicados a Shiva del siglo X y XI en su capital, Bhubaneshtar [633], como el del siglo XIII dedicado al dios solar en Konarak, con

642. **Kailasanatha** (700). Kanchipuram (Tamil Nadu).
La morada de Shiva, el monte sagrado Kailasa, sirve de inspiración una vez más para construir uno de los templos más antiguos de India.





forma de carro colosal (95 metros de largo por 60 de ancho y 70 de alto) [636], cuya exhaustiva labra de trépano trata la piedra como si fuera un encaje. Pero el *nagara*-tipo, el modelo por excelencia, es el de Kandariya Mahadeo [637] en Khajuraho, la capital de Bundelkhand, construido en pleno auge del tantra en la dinastía Chandella. El tratamiento escultórico, esta vez aún más exquisito por tratarse de mármol marfileño y translúcido, nos asombra igualmente ya desde el siglo XI en los *nagaras* de Mont Abu [638], en Gujarat. Lamentablemente, la conquista islámica arrasó el reino de Rajputana [640] y aprovechó las piedras de sus *nagaras* [639] para construir mezquitas, alminares y mausoleos, eliminando aquellos elementos figurativos que ofendían la iconoclastia musulmana [641].

Los estilos dinásticos del sur

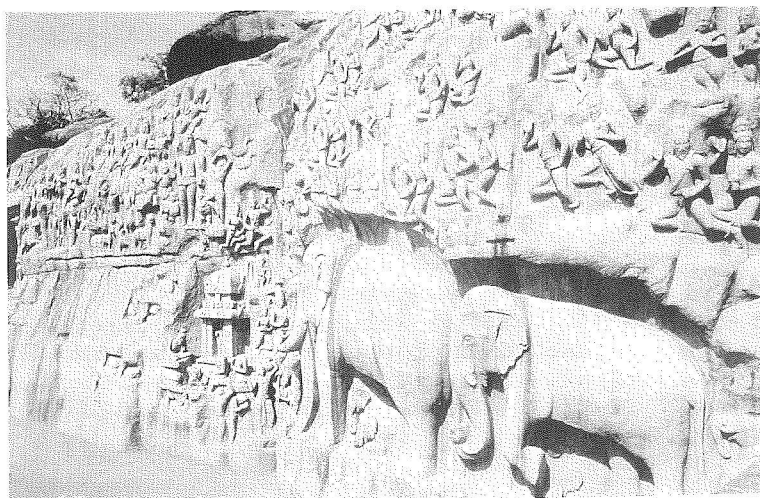
La India meridional (provincias de Andhra Pradesh, Karnataka, Tamil Nadu y Kerala) ofrece un territorio mucho más pobre y limitado para el florecimiento cultural; sin embargo, desde la Antigüedad ha servido de refugio al pueblo indio que huía del invasor, siempre procedente del norte. Esto explica que el sur, incluso en la actualidad, sea el receptáculo de las tradiciones más ancestrales, de lo más puramente hindú. Entre los siglos VII y XVII se suceden, aproximadamente cada dos siglos, las dinastías que definen los caracteres artísticos: Pallava,

Chola y Hoysala, Pandya, Vijayanagar y Nayaka; es decir, si en el norte de India se analizaba el arte por estilos regionales, en el sur se hará por estilos dinásticos.

Entre los años 650 y 888 gobierna el sur (fundamentalmente Tamil Nadu) la dinastía Pallava, primero desde su capital portuaria, Mamallapuram, y después desde su capital interior, Kanchipuram. En ambas ciudades quedan excelentes obras que iluminan el estilo pallava, un estilo naturalista, dinámico y de pleno sabor popular en el que los múltiples dioses hindúes se codean con los hombres y con los animales. De Mamallapuram nos han llegado obras escultóricas, como el famoso "Gran Peñón" (gigantesco monolito de granito de 27 metros de largo por 9 de alto) [644], enteramente

643. *Rathas* de Mamallapuram (650-750). Mahaballipuram, Madrás (Tamil Nadu). Las formas caprichosas de los gneis de granito de la costa Coromandel estimularon la imaginación de los primeros arquitectos-escultores del sur de India.

644. Peñón de Mamallapuram (650-750). Granito esculpido *in situ*. En esta inolvidable escultura, los auténticos protagonistas del *Descendimiento del Ganges*, uno de los pasajes más espectaculares de la mitología hindú, son los elefantes que en manada se acercan a beber al río.





645. **Shiva Nataraja** (ss x-xi). Bronce a la cera perdida.
Galería de Bronces, Government Museum de Madrás, Tamil Nadu.

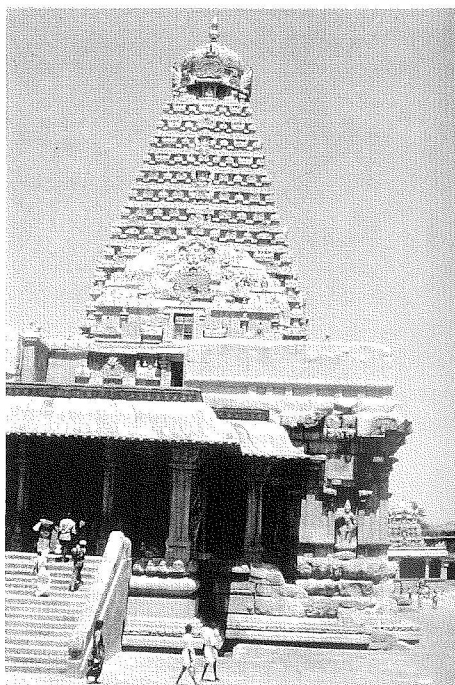
Shiva Nataraja, o “Rey de la Danza”, encumbra paradójicamente a Shiva como creador, usurpando en cierto modo la génesis de Brahma. Es, sin duda, la imagen más divulgada universalmente de un “ídolo hindú”, y ello se debe al éxito iconográfico que consiguieron los artistas chollas al materializar esta nueva advocación de Shiva: rey de la danza cósmica, de la muerte y de la vida, porque no hay vida sin muerte según la ley del karma. Shiva aparece rodeado de un llameante halo cósmico; recoge en su cabeza el descenso violento de la diosa Ganga (río Ganges) y deja fluir el agua suavemente por su cabello, que se convierte en manantial de fertilidad, transformando sus puntas en pequeños seres y objetos; con las manos anteriores nos indica que no temamos ante su poder; en su posterior derecha sujeta el tambor, símbolo de la creación, del ritmo, del pálpito vital; en su posterior izquierda soporta el fuego de la destrucción, que a su vez alude a la incineración y, por lo tanto, a la reencarnación. Su intensa actividad se refleja en la *atibhanga*, o flexión extrema de sus piernas, que marcan un paso de baile sobre el ser monstruoso de la ignorancia. Es decir, Shiva triunfa sobre la ignorancia.

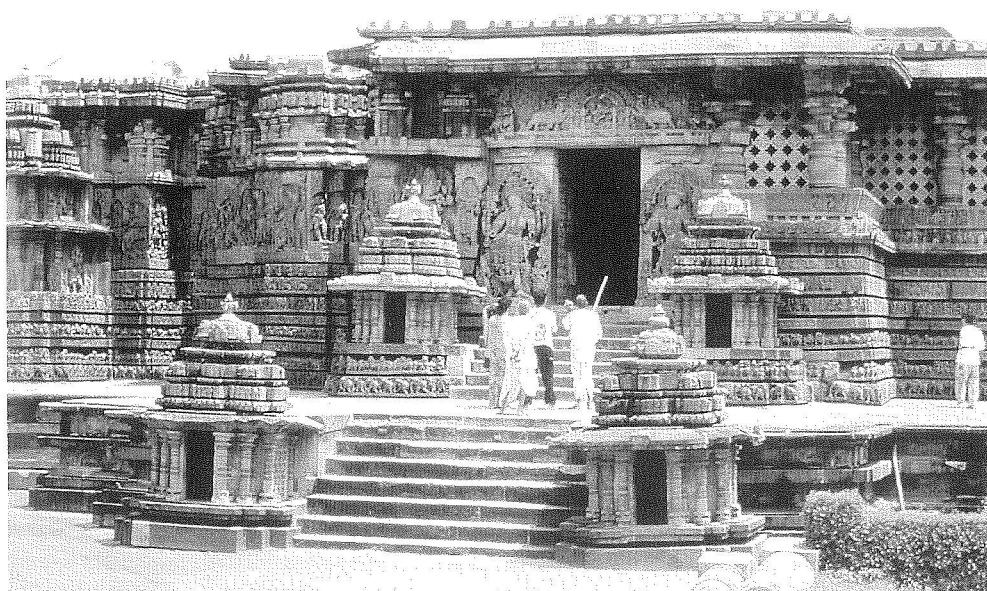
Entre sus múltiples cualidades artísticas, los chola destacaron como bronceistas, llenando de imágenes de culto sivaítas los altares públicos y privados de India, y de los territorios ultramarinos conquistados en el Sudeste Asiático. Las mejores piezas corresponden al reinado de Rajaraja II (985-1014), cuando alcanzan su apogeo los talleres de bronce de la capital, Thanjavur. Desde entonces la iconografía sivaíta no ha hecho más que repetirse, y todavía hoy se siguen reproduciendo las imágenes chollas para cubrir el mercado actual, tanto cultural como turístico. El Nataraja que hoy podemos encontrar incluso en almacenes occidentales no hace más que reproducir en mala calidad, amaneradamente y hasta la náusea la magnífica visión del Shiva de la dinastía chola. Pero son muchos los ejemplares de calidad que todavía podemos admirar repartidos por museos de todo el mundo, especialmente en la Galería de Bronces del Government Museum de Madrás y del Palacio de Thanjavur.

esculpido con el tema del *Descendimiento del Ganges*, cuyos protagonistas son una manada de elefantes que acude a beber al río. El “Gran Peñón” era la pared del estanque de abluciones del recinto ritual, y el Ganges era el manantial natural que alimentaba el estanque. A medio kilómetro hacia el sur, tras un recorrido salpicado por diversas cuevas, templete y animales labrados en la roca, se encuentran los Cinco Rathas [643] o pequeños templos esculpidos *in situ*, que parecen haber sido ensayos arquitectónicos, pues nunca llegaron a tener culto. Es precisamente uno de estos cinco templete, el Dharmaraja Ratha, el que servirá de modelo para la posterior arquitectura meridional, porque su espacio cuadrangular y su cubierta piramidal potencian el desarrollo de plantas y alzados por simple multiplicación de elementos, como ya se puede observar en el cercano Templo de la Orilla (h. 700), el primer templo construido de Tamil Nadu, o en los ligeramente posteriores de Shiva [642] y Vishnu en Kanchipuram.

Los siglos x y xi son los de mayor gloria para la dinastía Chola, que gobierna la costa Coromandel (antiguo reino de Chola-

646. *Vimana* de Brihadisvara (1000). Thanjavur (Tamil Nadu). La elevadísima cubierta de este templo, el más alto conservado de la Antigüedad india, se hizo posible gracias al empleo de ladrillo esculpido.

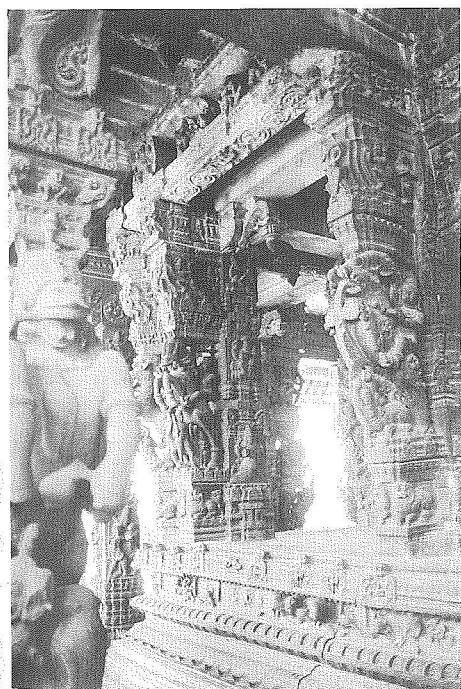




648. *Vesara* de Hoysaleswara (1121-1141). Halebyd, Mysore (Karnataka). Este templo ofrece en su virtuosa decoración escultórica una exhaustiva colección iconográfica de la mitología hindú.

mandalam, hoy Andhra Pradesh y Tamil Nadu), y para la dinastía Hoysala, que controla la costa Malabar (Karnataka y Kerala). Con los chola el arte del sur alcanza su máximo esplendor, tanto arquitectónico como escultórico y pictórico (aunque apenas quedan murales con pinturas originales), e incluso musical y teatral. En la capital de

647. Ciudad-Santuario de Kanchipuram (detalle de la *mandapa*) (ss. xiv-xvi). Tamil Nadu. Cada uno de los pilares de esta sala de oración constituiría una excepcional pieza de museo, gracias a su labra exquisita y riqueza iconográfica.



los chola, Thanjavur, se eleva el templo más alto (66 metros) y mejor conservado del sur de India: el Brihadisvara [646], dedicado a Shiva en su advocación del fuego purificador, que data del año 1000. Los chola fueron fervientes adoradores de Shiva y difundieron su culto no sólo por todo su reino, sino también por sus colonias ultramarinas del Sudeste Asiático. A Shiva está consagrada la magnífica estatuaría producida en bronce a la cera perdida [649], que todavía hoy se sigue reproduciendo para el mercado religioso y turístico. Los artistas-*shilpins* cholas determinaron toda la iconografía de las imágenes de culto sivaítas, creando nuevos tipos como el de Shiva Nataraja [645], rey de la danza cósmica, tan divulgado mundialmente que constituye el “ídolo hindú” por excelencia; desde entonces, dicha iconografía no ha hecho más que repetirse.

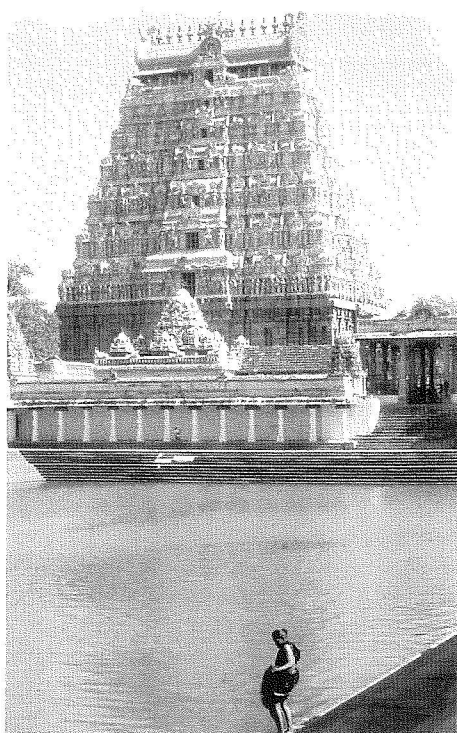
Los hoysala, descendientes de los chulukya del Dekkan y emparentados con los solanki del Gujarat, reinaron en la costa Malabar, bañada por el mar Árabe, desde finales del siglo x hasta mediados del siglo xiv, cuando fueron arrasados por los invasores islámicos. Sus capitales, en el siglo xi Halebid [648] y en el siglo xii Belur, conservan casi intactos unos templos de clorita espectacularmente decorados con esculturas en bulto redondo que plantean toda la mitología hindú; no hay prácticamente ningún dios sin representación, e incluso el propio Brahma, tan escaso en la imaginación, se nos muestra como un anciano tricéfalo de lengua barba. El horror al vacío llena



649. *Parvati* (s. x). Bronce a la cera perdida. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. *Parvati* significa “montañesa”, la hija del Himalaya, y simboliza la fuerza de la naturaleza. Personifica la energía femenina de Shiva y el fervor popular le rinde culto como diosa de la procreación.

650. Ciudad-santuario de Chidambaram (vista del estanque de abluciones) (ss. x-xvi). Tami

Desde los albores de la civilización india el estanque de abluciones protagoniza el espacio sagrado y es el punto de encuentro preferido por los hindúes.



toda la superficie mural de esculturas, hasta el punto de producir la impresión de que cada templo parezca una miniatura de orfebrería pasada a gran formato.

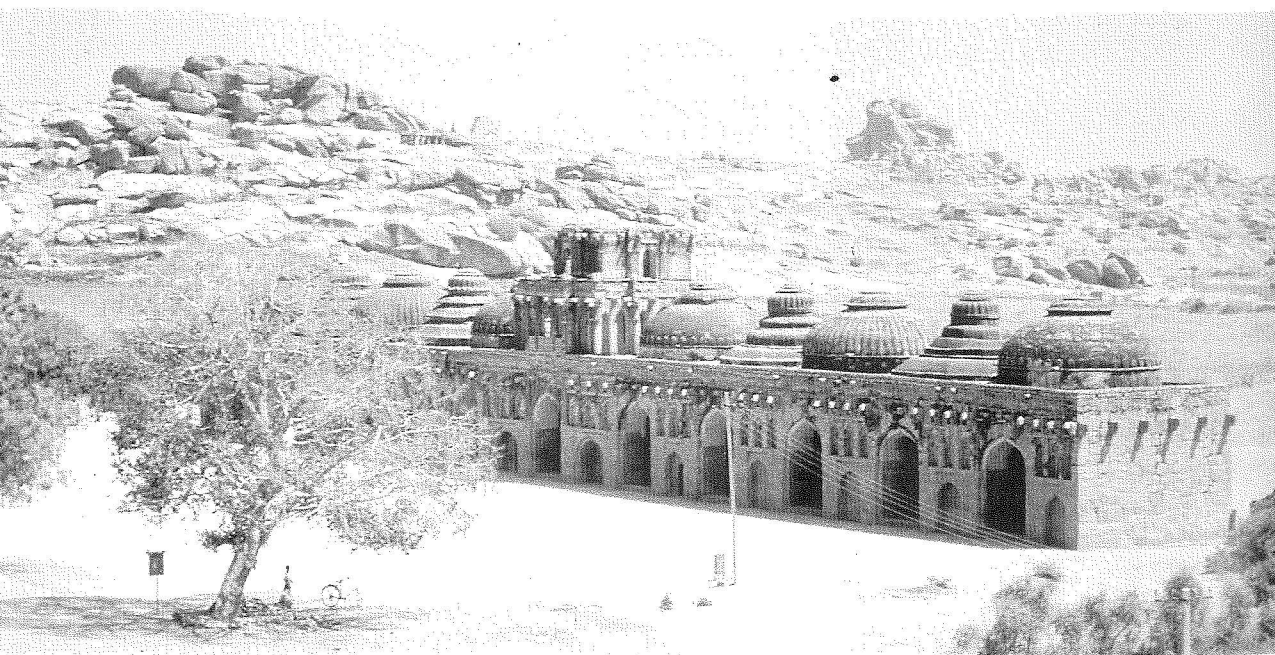
La ciudad-santuario

Dada la pobreza del territorio meridional y teniendo en cuenta que a partir del siglo xii la amenaza islámica que está arra-

sando el norte empieza a ser un peligro también en el sur, las dinastías reinantes, además de potenciar lógicamente sus capitales, van a concentrar sus tesoros y su arte en aquellos recintos religiosos que gozan de cierta seguridad, bien por la fortaleza y antigüedad del fervor popular, bien por su ubicación estratégica. A partir del siglo xii las distintas órdenes religiosas comparten los lugares sagrados; paulatinamente, rodeando los templos principales más arcaicos, surgen otros muchos pertenecientes a distintos cultos que requieren el servicio de cientos de *brahmanes* y suscitan la atención de millares de fieles, dando origen a verdaderas ciudades-santuarios.

La antiquísima y prestigiosa dinastía Pandya (los Pandion de la *Geografía* de Ptolomeo, anfitriones de Marco Polo en 1292) fue durante dos siglos la gran administradora del sur, la que ordena y urbaniza las ciudades-santuarios, repartiendo en su interior los espacios culturales y domésticos en siete recintos cuadrangulares y concéntricos. Cada recinto aparece amurallado, y en cada uno de los cuatro lados de la muralla se levanta un *gopuram* o puerta torreada, protagonista arquitectónico y objeto del estudio artístico; esta imponente estructura sirve de acceso y marca los ejes urbanísticos y el recorrido ritual. Cualquier ciudad-santuario completa ofrece un total de veintiocho *gopurams*, además de interminables corredores que comunican *mandapas* y

651. El "establo de elefantes", ruinas de Vijayanagar en el valle del río Tungabhadra (1336-1565). Una ciudad entera, la capital del último imperio hindú, se levanta lentamente de su letargo gracias al esfuerzo de la UNESCO y del Archaeological Survey of India.





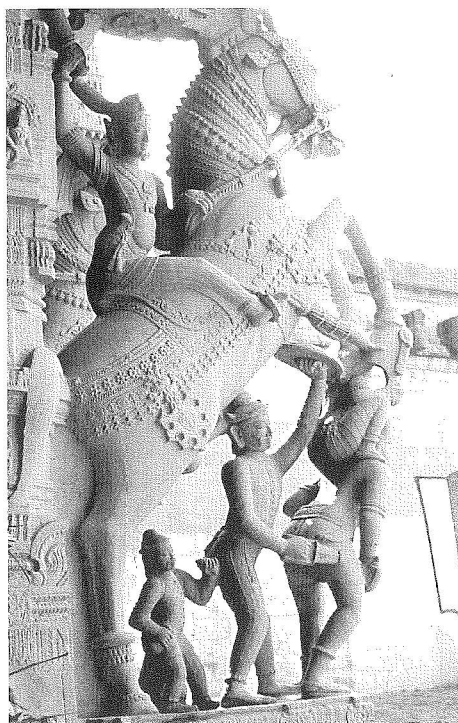
vimanas (nombre que recibe el templo meridional), hospitales, comedores, aulas, viviendas, tiendas, etc.; todo ello cubierto por un mar de tejados y en penumbra, donde sólo algún patio ajardinado o el amplio espacio del estanque de abluciones crea un foco de luz. En este universo de apariencia subterránea, en el que el orden humano se minimiza, sólo destacan los *gopurams*, que gracias a su ubicación rígidamente cardinal y a su gran altura (hasta 60 metros) guían al viajero y constituyen un faro del paisaje sureño.

Entre los siglos XII y XVII, los arquitectos-*sthapatis* construyeron muchas ciudades-santuarios, entre las que cabe destacar las de Kanchipuram [647], Tiruvannamalai, Chidambaram [650], Srirangam [653] y, sobre todo, la capital de la dinastía Pandya: Madurai ("la aromática") [654], que según la leyenda se fundó en torno a un lago de néctar producido por una gota del cabello de Shiva.

El Imperio de Vijayanagar

En el año 1336 dos príncipes hermanos, tras consumir alianzas políticas y matrimoniales entre todas las dinastías del sur, fundan el imperio hindú de Vijayanagar ("victoria"). Su capital también se llamó

Vijayanagar (hoy Hampi, en Karnataka), y desde 1987 ha sido declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Sus ruinas, intercaladas con las caprichosas moles de granito del fértil valle del Tungabhadra [651], salpican una superficie de veintiséis kilómetros cuadrados. Este impre-



652. *Vimana* de Vitthala (1513-1564). Vijayanagar, Hampi (Karnataka). La sala de danza, que precede a la capilla del dios, está compuesta por grupos de pilares "musicales", que se hacían sonar por percusión.

653. "Cabalgata" de Srirangam (detalle exterior de la *mandapa* de 953 pilares) (s. XVII). Arenisca. Srirangam, Tiruchchirappalli (Tamil Nadu). Ocho caballos en corbeta montados por los *nayaka* cocean al enemigo y ofrecen la última gran obra de la escultura hindú.

sionante paisaje llamó la atención de los británicos decimonónicos y Rudyard Kipling lo immortalizó como Bandar-log, el reino de los monos de *El Libro de la Selva*; no sin razón, pues la capital de Vijayanagar se ubicó allí precisamente porque, según la tradición, el lugar fue antaño la sede de Kishkindha, el reino mítico de los monos del *Ramayana*.

El arte de Vijayanagar se caracteriza por el eclecticismo derivado del talante conciliador de sus fundadores (el primer soberano fue entronizado con el título de Harihara I, doble personificación divina de Shiva y Vishnu) y también porque los talleres de la corte sirvieron de refugio a todos los artistas e intelectuales que huían de la invasión islámica. Otra característica es el virtuosismo técnico resultante del deseo de solidez y vigencia imperial: sus espléndidos templos [652] y palacios se construyen con sillares de cantería y las imágenes de culto [655] pueden alcanzar los siete metros de altura. Entre los cronistas más entusiastas del lujo palaciego y el esplendor artístico de Vijayanagar se encuentran los portugueses procedentes de Goa, que vivieron en Vijayanagar como embajadores; explican, por ejemplo, que había palacios “recubiertos de oro y piedras engastadas en los techos y muros”.

Desgraciadamente, en 1565 un gran ejército formado por los sultanatos del Dekkan (Golkonda, Bijapur, Bidar y Ahmadnagar) derrotó con el fuego de sus cañones al vale-



655. *Narasimha* o avatar de Vishnu como “hombre-león” (ss. XIV-XVI). Granito. Vijayanagar, Hampi. La polémica restauración de esta colosal escultura nunca podrá recuperar la imagen de la diosa de la belleza, Lakshmi, que aparecía sentada en las rodillas del dios.

roso ejército de Vijayanagar, que fue saqueada por las tropas islámicas durante seis meses. A partir de entonces, los príncipes supervivientes se refugiaron más al sur, en Tamil Nadu, donde fundaron la dinastía de los Nayaka (“los que enseñan el camino”), e intentaron preservar la cultura y el arte hindú hasta nuestros días.



654. Ciudad-Santuario de Madurai (s. XII-actualidad; principal reconstrucción entre 1560 y 1680). Tamil Nadu. En el interior de este mar de tejados, del que sobresalen las cubiertas de los templos y los altos *gopurams*, el fiel modifica su noción espacial.

3. LA MINIATURA HINDÚ

Origen y evolución de la miniatura

Durante el Imperio Gupta (siglos iv y v), toda la antigua literatura india había sido recopilada, analizada en escuelas y traducida al sánscrito. Es muy posible que ya desde entonces el arte de la miniatura ilustrara dichos textos, teniendo en cuenta el gran desarrollo de la pintura gupta, como muy bien demuestran los murales de Ajanta. Pero, desgraciadamente, no se ha conservado ningún ejemplar que pueda documentar la miniatura gupta; hay que esperar al siglo viii para encontrar algún retazo, algún fragmento que evidencie la existencia de la miniatura, y al siglo xi para lograr una página completa. Estas primeras obras pertenecen generalmente a manuscritos budistas de Bengala, región que seguirá viviendo de la cultura postgupta. Los libros bengalíes se fabricaban con hojas de palmera, lo que determina un formato muy alargado y estrecho; las escasas ilustraciones ocupan un espacio pequeño, de unos cuarenta centímetros cuadrados, intercalado en la escritura. Los colores son principalmente el azul índigo y el rojo bermellón, salpicados de blanco, amarillo y verde, y la composición suele ser muy simple: una imagen central, Buda, casi siempre aislada u ocasionalmente flanqueada por dos figuras de *bodhisattvas*.

Al mismo tiempo, pero en el otro extremo de la península, en Gujarat, los comerciantes jainas habían aprendido a convivir pacíficamente con los invasores islámicos, gracias a su honradez en los negocios y, sobre todo, por su discreta actitud religiosa. Los jainas consideran que el encargo, la realización y la consulta de sus textos sagrados, especialmente los *Kalpasutra* [656], son actos meritorios, por lo que no dudaron en potenciar el arte del libro y las miniaturas que lo ilustraban, ya que eran fácilmente ocultables y no podían herir la susceptibilidad de los iconoclastas. Los ori-

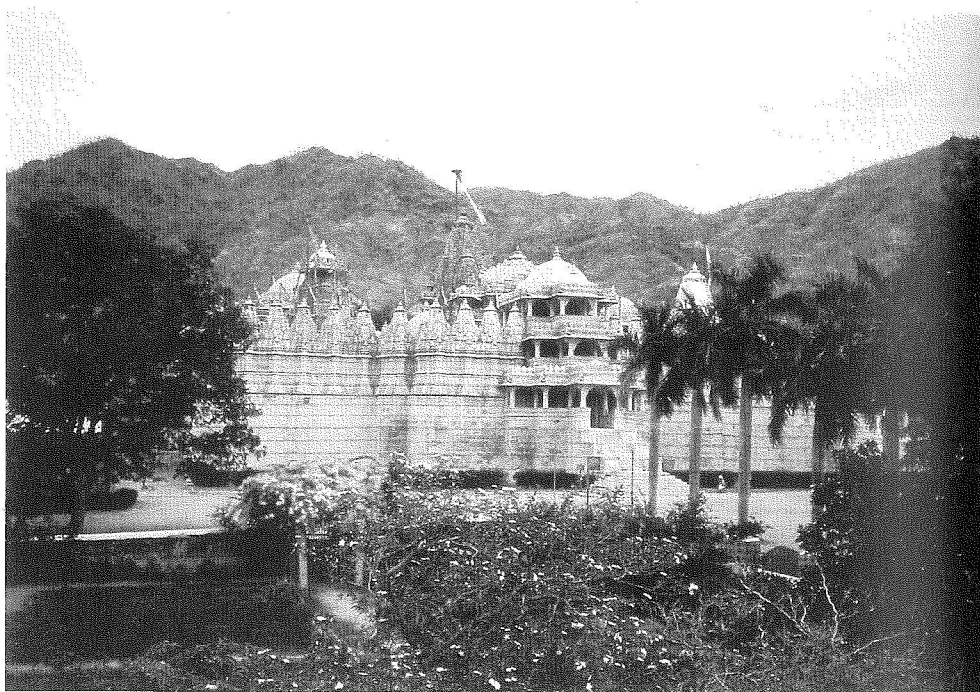
ginales más antiguos se remontan a los siglos xii y xiii y presentan las mismas características de los manuscritos bengalíes, pero los superan en calidad técnica aunque extreman el frontalismo y el hieratismo de las figuras. A partir del siglo xiv empezaron a utilizar el papel, agrandando los formatos de las páginas y ampliando considerablemente los registros pictóricos; comienza ahora un auténtico desarrollo técnico con una variedad cromática que incluye el oro y la plata, y las composiciones se enriquecen con más figuras y escenarios tanto exteriores como interiores. A pesar de ello, la miniatura nunca se concebirá como una expresión estética, pues su finalidad principal consiste en iluminar las escrituras sagradas.

El ejemplo de los jainas [657] fue seguido rápidamente por los hindúes, primero en Gujarat y después en Rajasthan. Durante los siglos xv y xvi algunos principados supervivientes consiguieron mantener la estabilidad suficiente para que en sus talleres artísticos nacieran un *Vasanta-Vilasa* (poema profano sobre el amor en primavera), un *Gita-Govinda* (de idéntico contenido aunque protagonizado por el dios

656. Miniatura del *Kalpasutra* (h.1439). Gouache sobre hoja de palmera. National Museum, Nueva Delhi. Los artistas jainas concebían sus miniaturas como ofrendas, interesándose en aspectos rituales y nunca estéticos.



657. *Nagara* de Adinath-Yugadishvara, Ranakpur, hoy perteneciente a Udaipur (Rajasthan) (1433-1434). Este templo, relativamente tardío, muestra una gran complejidad espacial pero, al mismo tiempo, transmite calma y serenidad gracias a la pureza del mármol blanco con el que se construyó.



658. *Charaponchasika* (*Champavati ante el charco con lotos*). Miniatura hindú. Escuela de Mewar (h. 1500). Gouache sobre papel. Colección N. C. Metha, Bombay. Para una mejor comprensión del fiel, el artista muestra los lotos en el agua rechazando cualquier concesión al realismo óptico.

Krishna y su amada Radha), o un *Bhagavata-Purana* (texto apócrifo del krishnaísmo); otro de los poemas de amor ilustrado en esta etapa es el popular *Charaponchasika* ("Las Cincuenta Estrofas del Ladrón") [658]. La miniatura hindú llega a ocupar toda la página, reduciendo la escritura a una estrecha cartela; los colores, siempre luminosos aunque monotonales, son infinitos, las líneas del contorno precisas y las figuras muy expresivas. Transmite la vitalidad de la que carecían las miniaturas budistas y jainas.

Tras la paz proclamada en el reinado del emperador mogol Akbar (1556-1605),

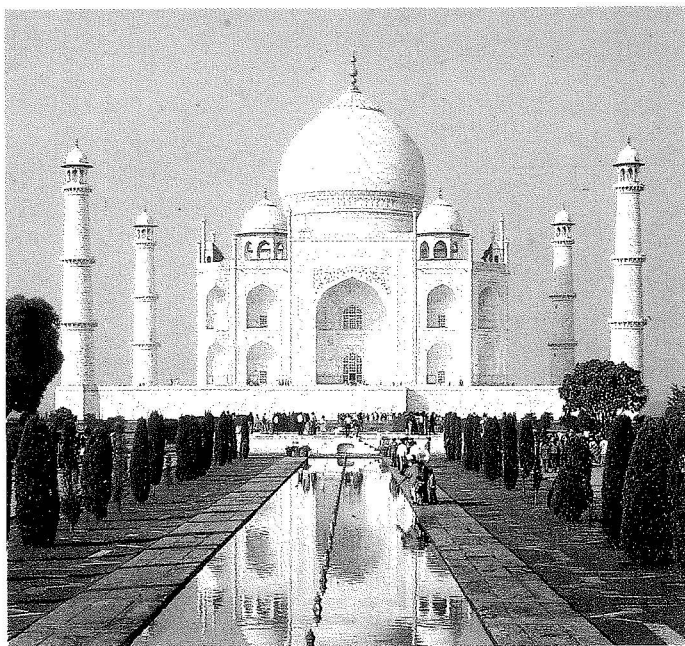
la miniatura india va a alcanzar cotas inusitadas [659]. Gracias al talante liberal de Akbar y a su amor por India, la academia mogol se llena de pintores hindúes que aprenden la técnica virtuosa de la miniatura persa y la captación realista de la escena mogol [662]; estos pintores difundirán sus conocimientos posteriormente, dando lugar al esplendor de la miniatura hindú en los siglos XVII y XVIII, ya de pleno sabor naturalista indio pero con influencias persas, mogoles e incluso occidentales, como se verá más adelante [660]. A partir del siglo XIX, la miniatura india inicia una paulatina decadencia, proceso extrapolable a toda la cultura india, que acabará siendo menospreciada por la prepotencia del nuevo invasor, esta vez europeo. A pesar de la falsa superioridad cultural que los británicos intentaron imponer entre sus súbditos, admiraron tanto la miniatura india que la coleccionaron con entusiasmo, llegando a expoliar bibliotecas enteras. De hecho, una de las mejores colecciones del mundo sobre miniatura india se encuentra hoy en la India Office Library de Londres.



Teocracia y aristocracia del krishnaísmo

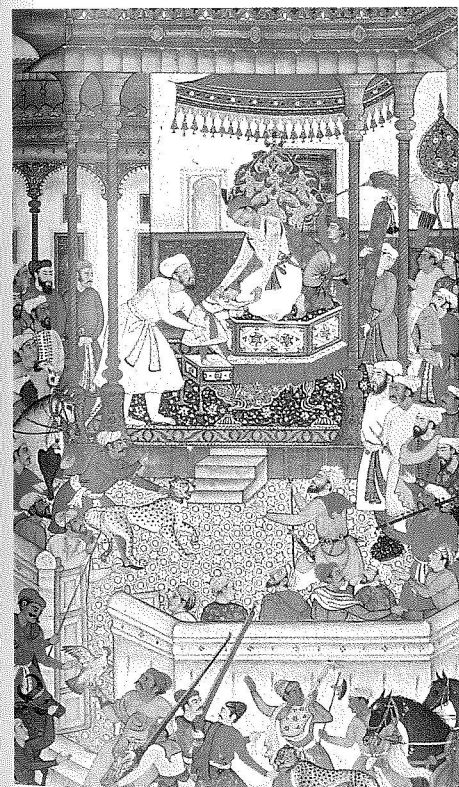
El personaje protagonista de la miniatura hindú es el dios Krishna. En principio, Krishna es un avatar ("descenso") del

dios Vishnu; aparece por primera vez, con-figurado como auriga, en la última parte de la epopeya hindú *Mahabharata*. Vishnu ha descendido a la tierra y se ha encarnado con forma humana para explicar la teoría del *dharma* (“deber” en el hinduismo, en el budismo “ley”) a Arjuna, uno de los héroes de la epopeya. Esta parte del *Mahabharata* tiene tanta importancia doctrinal que acabará individualizándose como el *Bhagavad-Gita* o “Canto del Señor”, que a su vez da origen a varios textos apócrifos sobre la vida de Krishna, entre los que hay que destacar el *Bhagavata-Purana*. La simpatía de este tardío dios del hinduismo y la ingenuidad de sus pasajes mitológicos encantan al pueblo indio, que a partir del siglo xvii se declara su más ferviente admirador. Krishna, amante, amigo, pastor, príncipe y dios, triunfa como símbolo de la sociedad que le aclama, una sociedad definitivamente aristocrática y teocrática, que trata a sus reyes como a dioses y a sus dioses como a reyes. La miniatura hindú se convierte, según Coomaraswamy, “en un



660. **Taj Mahal** (1632-1652).
Agra, Uttar Pradesh.

659. Miniatura del *Akbar Nama* (1556-1605). Gouache sobre papel. India Office Library, Londres. A la fuerza expresiva jaina y a la vitalidad cromática hindú, la miniatura mogol añade el dinamismo compositivo y el virtuosismo técnico.



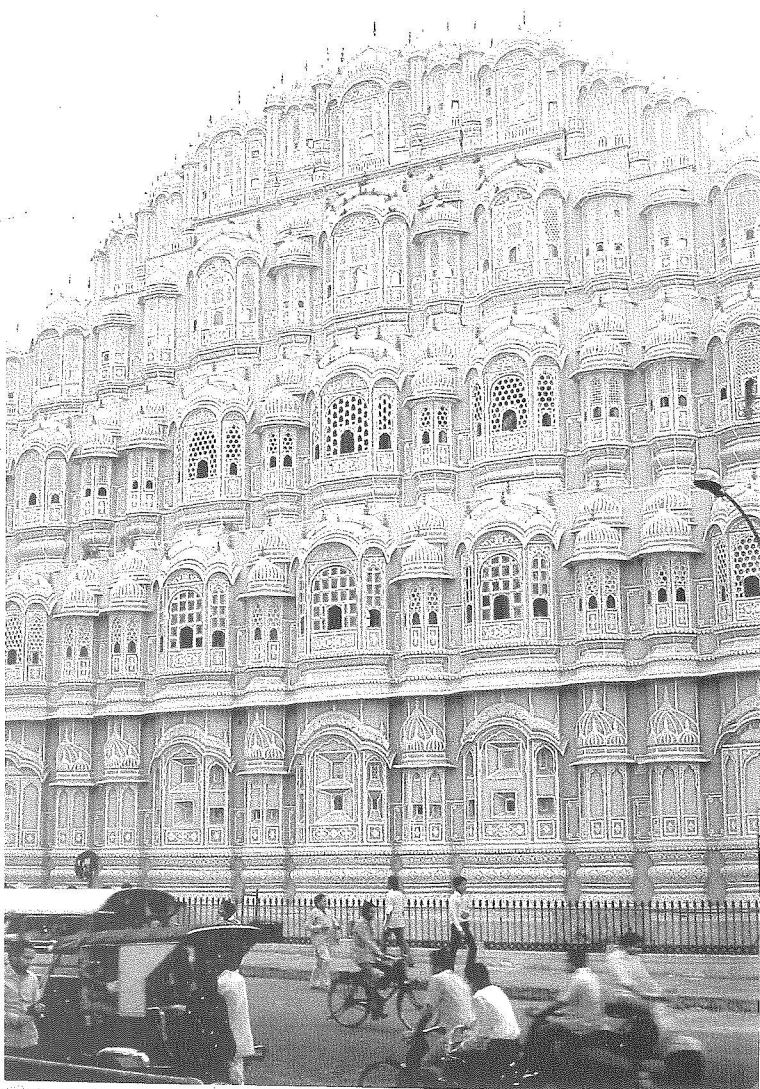
El Taj Mahal, o Corona de la Corte, sigue siendo el mausoleo más famoso del mundo. Espectacular tumba de la emperatriz Arjumand Banu, es el monumento al amor por excelencia y la obra cumbre del arte mogol. Constituye el ejemplo más importante de la rica fusión del arte islámico y el arte hindú, que tuvo lugar en la India del siglo xvii, coincidiendo con el momento de mayor esplendor del Imperio Mogol (1526-1857). El conjunto emula el paraíso islámico y evidencia el carácter sacrosanto que se otorgaba a la familia imperial. Todas las medidas obedecen, más que a una simple proporción matemática, a una realidad espacial viva y dinámica, que armoniza la pura geometría de los volúmenes y la perspectiva con los más fantásticos efectos lumínicos y sonoros: los canales de agua, las plantas y los animales del recinto dan vida a esta bella muestra de “jardín mogol”, planteado rigurosamente como un *chahar-bag* o espacio ideal urbanizado según los “cuatro ríos” del Paraíso.

El material predominante es el mármol blanco, translúcido e impermeable, traído desde las canteras de Makrana (Rajasthan), decorado con incrustaciones de lapislázuli, malaquita, turquesas, cornalinas y una infinita variedad de piedras semipreciosas importadas de todos los rincones de Asia; con estos materiales, que han permanecido inmutables al paso del tiempo, se construye un perfecto *hast-bihist* (“ocho paraísos”), es decir, un edificio que se plantea octogonalmente, aludiendo al “octavo paraíso del profeta”, y que se cubre con una gran cúpula, símbolo de la luz divina. El edificio se levanta sobre una plataforma flanqueada por cuatro alminares, que tienen la peculiaridad de desviar su eje 20 centímetros hacia el exterior para no dañar al edificio con su hipotética caída. El sepulcro de Arjumand Banu se encuentra en el centro de la cripta; años más tarde (1666) se ubicó a su lado el sepulcro de Shah Jahan, respetando el deseo del emperador de descansar junto a su amada. Aunque son muchos los nombres de arquitectos que trabajaron en el mausoleo, lo cierto es que el auténtico creador fue el propio emperador, que incluso dirigía a pie de obra el trabajo de veinte mil artífices: ingenieros, escultores, gemólogos, jardineros, y un amplio elenco de especialistas; todos ellos lograron el célebre Taj Mahal, una de las “siete maravillas del mundo”.

arte a la vez popular y aristocrático, estático, lírico e inconcebible fuera de la vida que refleja”.

Muy brevemente, la historia mítica de Krishna cuenta que nació príncipe en Mathura, que fue salvado de una “matanza de los inocentes”, que creció escondido en una familia de pastores, y que se convirtió en un apuesto galán que enamoraba a todas las jóvenes de la comarca. Después, volvió a Mathura, mató al tirano y se casó con su hija, reinando allí felizmente hasta su muerte. Poco a poco, va absorbiendo el protagonismo de cualquier pasaje literario, especialmente de los de contenido erótico-amoroso, porque Krishna es el alma universal a la que aspiran todas las almas individuales, simbolizadas por las

661. Palacio de los Vientos, Jaipur. Fundada en 1728 por Sawai Jai Singh II, de la dinastía rajput de Gwalior, Jaipur, también conocida como “la ciudad rosa”, es hoy la capital del Rajasthan. El Palacio de los Vientos (Hawa Mahal) es un extraordinario mirador desde el que las cortesanas asistían a las procesiones y fiestas populares.



662. Miniatura del *Jahangir Nama* (1605-1627). Gouache y oro sobre papel. Freer Gallery of Art, Washington. Los retratos áulicos mogoles contienen un gran valor documental y en ellos se observa la extravagancia propia de cualquier corte absolutista.

pastoras (*gopi*); su favorita es Radha (identificación del alma individual), eternamente celosa de las atenciones que el dios concede a las demás, infantilmente desesperada por su anhelo. Krishna juega al escondite con Radha [664], baila al unísono con todas las pastoras, las contempla desnudas en el lago o las protege de la tormenta transformando la montaña en un paraguas. Krishna constituye la principal fuente de inspiración de la miniatura hindú.

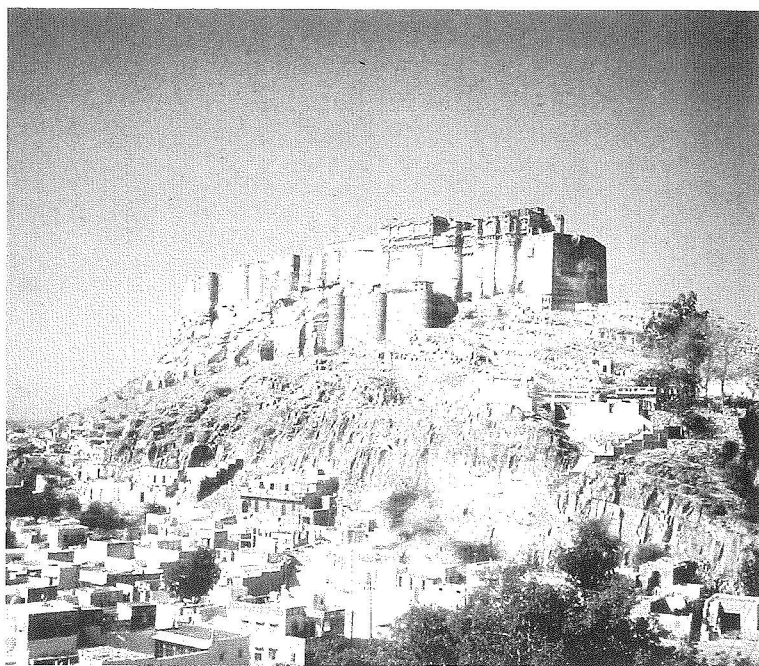
Escuelas del Rajasthan

A lo largo de los siglos xvii y xviii Rajasthan, Tierra de Reyes, está en paz con el Imperio Mogol, pero los rajput (“hijo de rey”) siguen conservando la moral caballeresca que les habla de las hazañas guerreras y amorosas de la etapa anterior. Las dinastías principescas mantienen los castillos [663], cuyas murallas guardan lujosos pabellones y jardines influidos por el estilo mogol, pero la población empieza a congregarse formando bulliciosas ciudades; entonces, algún rajput decidirá trasladar su palacio

al centro urbano, como ocurrió con el *maharaja* ("gran rey") de Jaipur, actual capital de Rajasthan [661].

Tanto en castillos como en palacios hubo talleres de miniatura que satisfacían el interés artístico de los soberanos. La mayoría de las veces fueron caprichos pasajeros que no duraron ni una década, aunque su abundante producción dio lugar a un estilo artístico; tal es el caso de la escuela de Kotah [665], que presenta unas exuberantes obras de paisaje selvático con temas de caza, debido a la afición cinegética de sus príncipes; o de la escuela de Kishangar [668], cuyo soberano se enamoró tan perdidamente de una bailarina de la corte, que la nombró su *bani-tani* ("dama hechicera") y encargó una copiosa serie de miniaturas en las que ambos aparecen retratados como Krishna y Radha. Pero entre las muchas escuelas de Rajasthan hay que destacar la gran calidad y la continuidad de tres de ellas, que llegaron a constituir estilos influyentes en todas las demás gracias a su habilidad para plasmar la vida cotidiana, popular y principesca, haciendo cuentos costumbristas de los pasajes mitológicos (algo parecido a lo que antaño ocurriera con el triunfo popular del budismo).

Mewar [671] se caracteriza por la vivacidad de los pigmentos, que se utilizaban monotonamente en su estado natural (rojo betel, azul índigo, amarillo azafrán y minerales terrosos para los verdes y ocre). La



fuerza expresiva de la policromía es la principal característica de la escuela de Mewar; a través del color se transmiten emociones y se componen escenas, yuxtaponiendo los colores claros u oscuros para lograr planos cercanos o lejanos (perspectiva cromática). Aunque la página tenga un formato vertical, se compartimenta horizontalmente, estructurando el espacio de forma alternativa con exteriores e interiores. A pesar de las múltiples figuras (humanas, animales y vegetales), la composición resulta reposada y estática, debido

663. Vista del Castillo de Jodhpur. Fundado en 1459 por Rao Jodhaji, de la dinastía rajput de Rathor, este fuerte se encuentra en la orilla del desierto del Thar. Los castillos rajput evocan con fuerza la gloria de las antiguas cortes, en las que el taller de miniatura jugó un papel cultural y político.



664. *Gita Govinda* (Krishna y Radha). Miniatura hindú. Escuela de Basholi (h.1730). Gouache sobre papel. National Museum, Nueva Delhi. La ingenuidad con la que los miniaturistas rajput plasmaron los temas sagrados facilita la comprensión de la escena incluso a los profanos.

665. *Príncipe cazando tigres*. Miniatura rajasthani. Escuela de Kotah (h. 1780). Gouache sobre papel. Victoria and Albert Museum, Londres. Los maharajas imponían con frecuencia sus temas predilectos como género pictórico en los talleres de miniatura.

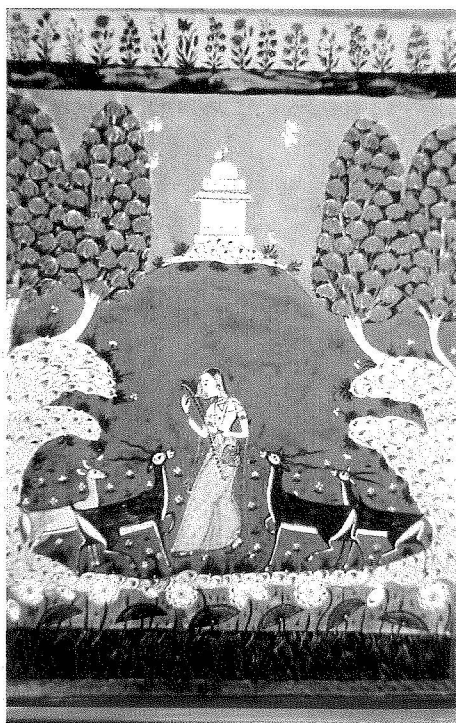


fundamentalmente al frontalismo y al hie-ratismo de cualquier elemento. Entre la abundante producción de miniaturas de Mewar hay que resaltar las colecciones del *Bhagavata-Purana* y de la epopeya hindú *Ramayana*.

Malva [666] ofrece el mismo estilo vivaz y colorista de la escuela de Mewar, pero agudiza el estatismo de la composición al presentar pocas figuras y estructurar el espacio de forma simétrica. El color de las pinturas de Malva tiene además un valor simbólico, específicamente musical, porque esta escuela ofrece los mejores *ragmalas* y *raginis* de toda la miniatura hindú. Un *ragmala* es una composición pictórica inspirada en una de las melodías mayores, mientras la **ragini* se inspira en una de las menores. El término *raga* ("atracción") unifica el arte musical y pictórico, combinando líneas y colores con ritmos y notas a fin de provocar la exaltación de la emoción artística.

La escuela de Bundi [667] es más afín al realismo y virtuosismo mogoles, porque desde mediados del siglo xvi se habían establecido unas enriquecedoras relaciones culturales entre ambas cortes (príncipes de Bundi se educaban en la corte mogol y vice-versa). Los temas son muy variados, aunque de pleno sabor hindú, pero los colores son más suaves y acuosos, y las arquitecturas presentan la misma perspectiva lineal de la escuela mogol. En el siglo xviii Bundi se decanta claramente hacia el mundo cortesano y la intriga amorosa; en una atmósfera de refinamiento conseguida con agua-

666. Miniatura rajasthani. Escuela de Malva (h.1660). Gouache sobre papel. National Museum, Nueva Delhi. Inspiradas en la música, las miniaturas de esta escuela se sirven de un simbolismo cromático y de unas composiciones simétricas para interpretar plásticamente la melodía.



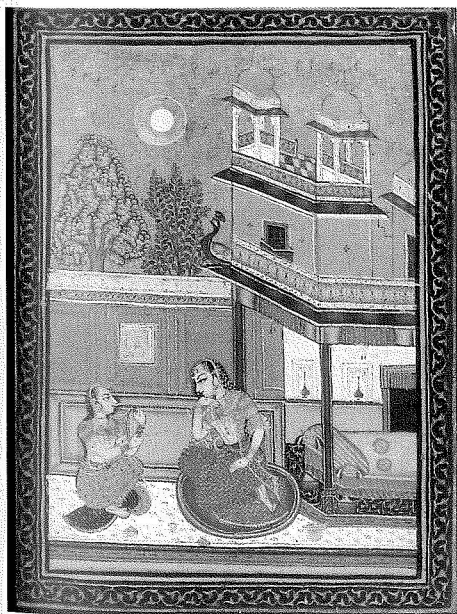
das grises y pinceladas doradas y rojizas, los infantiles desnudos femeninos iluminan escenas tan íntimas como superfluas.

Escuelas del Punjab

A partir del siglo XVIII, los valles paradisíacos y aislados del alto Punjab ("Cinco Ríos") van a disfrutar de un inesperado auge económico y artístico. Por una parte, la independencia de Afganistán (que había estado sojuzgado por persas y mogoles) modifica el itinerario entre India y la Ruta de la Seda, rescatando del olvido las cortes de Basholi, Guler y Kangra, que se enriquecen súbitamente gracias al comercio floreciente de telas, alfombras y joyas. Por otra, la decadencia del Imperio Mogol y la renovada actitud iconoclasta de los emperadores han empobrecido los talleres artísticos, especialmente los de miniatura, cuyos artistas buscan refugio en estas cortes recién enriquecidas.

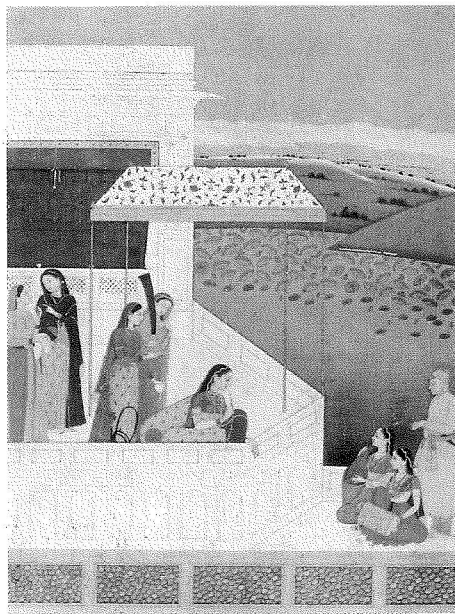
Las primeras obras conocidas de la escuela de Basholi [670] se remontan al siglo XVII, y ofrecen unas miniaturas de espíritu similar a Mewar y Malva: colores planos y naturales, líneas enérgicas, contornos nítidos, figuras hieráticas, frontalismo, com-

667. Miniatura rajashtaní. Escuela de Bundi (h.1775). Gouache sobre papel. Musée Guimet, París. Las alianzas políticas con el Imperio Mogol influyeron en algunos talleres de miniatura rajput, como demuestran los edificios tratados con perspectiva lineal.



posiciones horizontales y estáticas, y temas constantemente krishnaístas. Transmiten un carácter más austero, pero también más apasionado: los planos monocromos de rojos y amarillos ocupan grandes superficies, en

668. *Krishna y Radha en una terraza*. Miniatura rajashtaní. Escuela de Kishangar (h. 1760). Gouache sobre papel. Victoria and Albert Museum, Londres. El artista intenta plasmar el delirio amoroso del rey de Kishangar y de su amada (retratados como Krishna y Radha) en la pintura al pastel y en la estilización de las figuras.



669. *Rani escuchando música*. Miniatura punjabí. Escuela de Guler (h. 1745-1750). Gouache sobre papel. Musée Guimet, París. Las cortes ociosas y desesperanzadas políticamente de la India contemporánea prefirieron los temas amorosos e intrascendentes propios de la pintura galante.



670. *Gita Govinda* (*Krishna amando a las gopi*). Miniatura punjabi. Escuela de Basholi (h. 1730). Gouache sobre papel. National Museum, Nueva Delhi. El amor del dios Krishna por todas las almas traducido en un lenguaje popular y erótico es el tema preferido de la miniatura rajput.

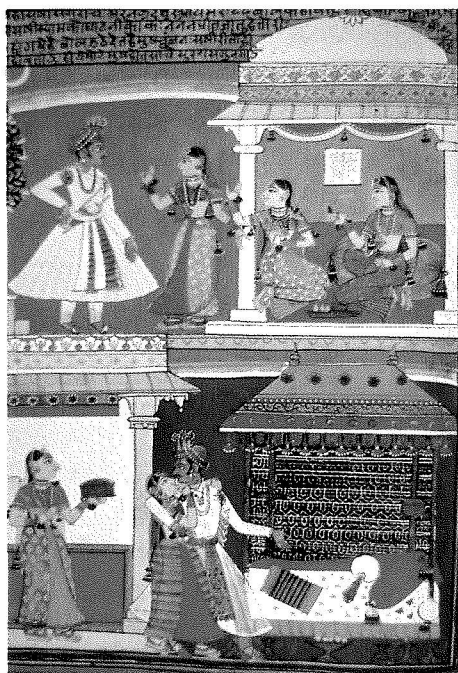
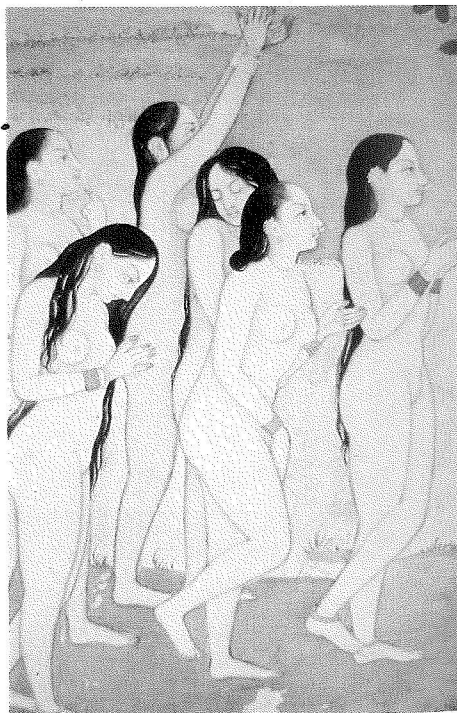
las que resaltan las figuras, escasas y sin apenas apoyos arquitectónicos o paisajísticos. Sin embargo, en el siglo XVIII su tradicional vigor empieza a dulcificarse con un detallado tratamiento de telas, alfombras y joyas, al ritmo fiel de los acontecimientos históricos.

Guler [669] y Kangra [672] inician su actividad artística a mediados del siglo XVIII, cuando ya las cortes de India entera, ahogadas en su decadencia, se dedican a la vida galante, a las fiestas, a la intriga amorosa del correveidile. Pero en las escuelas de Guler y Kangra las miniaturas transmiten un entusiasmo juvenil, una vitalidad revivida, lírica y romántica. Los colores

son luminosos y las composiciones se llenan de figuras alegres, todavía en torno a Krishna, que, como un príncipe cualquiera, preside los festejos y sigue protagonizando la temática de estas dos últimas escuelas de miniatura hindú. Sólo los oscuros nubarrones que aparecen en el horizonte de la mayoría de los paisajes, parecen presagiar el colapso final que sufrirá la sociedad india, cuando en 1857 sea colonizada por el Imperio Británico.

Pero, casi un siglo después, cuando en 1947 India consiga la independencia, no sólo no renunciará a su pasado, sino que muy al contrario, buscará en la miniatura hindú toda la documentación literaria y gráfica, que le permita revivir sus tradiciones. Porque la miniatura hindú, además de ser la última manifestación artística de India, es prácticamente la única fuente iconográfica durante los siglos de dominación islámica. Ceremonias, fiestas, indumentarias, incluso gestos y actitudes, registradas en las miniaturas, sirven de inspiración artística y costumbrista a la sociedad india actual.

672. *Las gopi acuden a jugar con Krishna*. Miniatura punjabi. Escuela de Kangra (h. 1780-90). Gouache sobre papel. National Museum, Nueva Delhi. Después de robar la ropa de las pastoras mientras se bañaban, Krishna espera a cada una para devolvérsela, pasaje que brinda al artista rajput una excelente oportunidad para representar el desnudo.



671. Miniatura rajasthani. Escuela de Mewar (h. 1660). Gouache sobre papel. National Museum, Nueva Delhi. Incluso en gran formato los artistas de Mewar compartimentaban la narración horizontalmente alternando espacios interiores y exteriores.

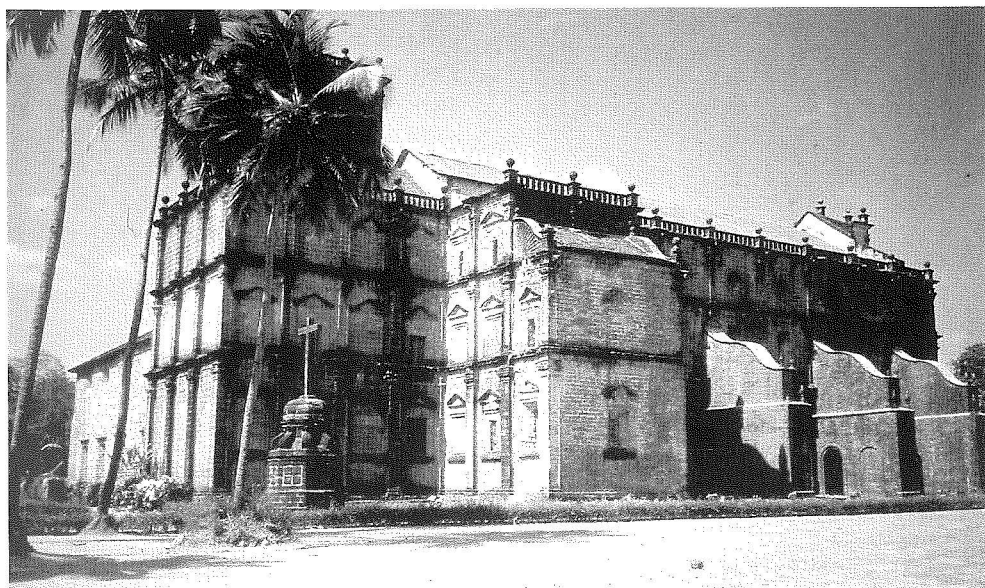
4. INDIA CONTEMPORÁNEA

La East India Company

Desde principios del siglo xvi las carracas portuguesas surcaban el océano Índico y, desde su factoría india de Goa [673], establecieron rutas marítimas hasta China, donde fundaron Macao (1554). Todas las exóticas y ansiadas mercancías de Oriente llegaban al puerto de Lisboa, y desde aquí se distribuían al resto de los puertos europeos en barcos ingleses y holandeses. Pero en 1594 Felipe II, que ya había anexionado Portugal a la corona española, prohibió la entrada de barcos extranjeros en el puerto de Lisboa. Este hecho tuvo una inmediata y nefasta repercusión comercial para el imperio español, porque el 15 de diciembre de 1599 Inglaterra creó la East India Company y, dos años después, se constituyó la Corporación Holandesa de la India Oriental; se inicia así la larga retahíla de países, hasta trece a finales del siglo xviii, que pugnarán por establecer factorías comerciales en Asia oriental, aunque no puedan impedir el creciente monopolio de la East India Company.

En 1613 la East India Company funda la primera factoría india en Surat, en la costa Malabar, a la que seguirán las ya no tan sólo comerciales del Fuerte Saint George en Madrás, en la costa Coromandel, y del Fuerte Williams en Calcuta, en el golfo de Bengala. En 1687, Bombay, la anterior “bella bahía” portuguesa, que había sido cedida a Carlos II de Inglaterra como dote de la princesa Catalina de Braganza, sustituye a Surat como emporio del litoral occidental; de este modo se consolidan estratégicamente las “Tres Presidencias” de Bombay, Madrás y Calcuta. En estas tres ciudades se encuentran las primeras manifestaciones artísticas angloindias de los siglos xvii y xviii, que pueden ser clasificadas como extravagancias privadas (tal es el caso de la tumba de J. Charnock, fundador de Calcuta, muerto en 1692), pero que demuestran su preferencia por los estilos indios, y no el desprecio cultural del posterior imperio británico.

En la primera mitad del siglo xix triunfa el estilo colonial neoclasicista, lo que supone una cierta adaptación al medio físico y a



673. Basílica de Bon Jesus (1594). Velha Goa. Fachada de estilo manuelino e interior barroco, que guarda el sepulcro de San Francisco Javier (1596). A pesar de las magníficas obras arquitectónicas realizadas por los portugueses en Goa, su influencia apenas repercutió en el arte indio.

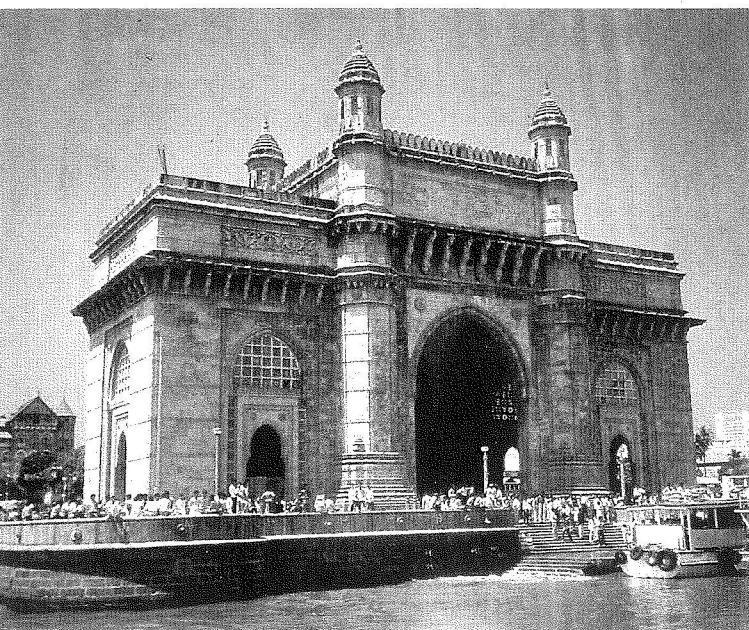
674. Victoria Terminus (1878-1887). Bombay (Maharashtra). Estilo neogótico victoriano a imitación de la Estación de St. Pancras de Londres.

Las extravagancias de los británicos en la joya de sus colonias culminan en este edificio totalmente ajeno a la geografía y a la cultura indias.



la vida india: paramentos encalados para protegerse del sol, profundos pórticos con columnas para la lluvia y amplias superficies de césped para aislar los edificios de los animales. Es entonces cuando las "Tres Presidencias" se convierten en elegantes ciudades, cuya pacífica población parece ignorar los cruentos acontecimientos que desembocarán en 1857 en la "rebelión de los cipayos" (soldados mercenarios al servicio de la East India Company), y que paradójicamente convertirán India en un virreinato del imperio británico durante casi un siglo.

675. Gateway of India (1911). Basalto Gris. Puerto de Bombay. Monumento que conmemora la llegada de los soberanos británicos el rey George V y la reina Mary a India. Este gran arco triunfal daba la bienvenida a los británicos que desembarcaban en el puerto, principal acceso al país por vía marítima.



Un virreinato británico: 1857-1947

Durante un escaso siglo, los nuevos invasores mostraron una constante actividad arquitectónica, mayor incluso que la de los mogoles; parece que los ingleses jamás pensaron en abandonar la joya de sus colonias. En 1858 se deshace la East India Company y se crea el Ministerio de la India en Londres; ahora es el momento en que hay que consolidar la administración de una colonia tan grande como un subcontinente: red ferroviaria, correos, comunicaciones, ayuntamientos, sedes para los funcionarios y para los virreyes, etc. Estaciones, viviendas, palacios, todas las arquitecturas se construyen en un estilo ajeno por completo a India, a su clima y a su cultura. Los invasores imponen sus estilos historicistas decimonónicos, como el neogótico italiano y, sobre todo, el victoriano. Madrás y Calcuta ofrecen un rico muestrario de estos *revivals*, pero es Bombay la que mejor permite seguir su evolución, desde la Afghan Memorial Church (1857) hasta la Victoria Terminus [674], pasando por un sinnúmero de edificios administrativos.

A principios del siglo xx se materializa la idea de crear un nuevo estilo imperial, grandilocuente y efectista, que unifique características indias y europeas: estructuras propias de los vencedores, como arcos triunfales, monumentos conmemorativos, museos, etc., construidas con materiales y elementos arquitectónicos tradicionales entre

los vencidos, como el mármol blanco y la arenisca roja, o las celosías y ménsulas gujaratíes, las columnas y arcos mogoles, y un amplio abanico de motivos decorativos tanto islámicos como hindúes. Así surge el llamado estilo "angloindio", que cuenta con obras de gran envergadura: la Gateway of India en el puerto de Bombay [675], para dar la bienvenida a la reina Mary y al rey George V, y el Victoria Memorial Hall de Calcuta [677], dedicado a la glorificación de la "emperatriz de la India".

Pero donde el estilo "angloindio" alcanza su cenit es en la construcción de la nueva capital de la India británica: Nueva Delhi (1911-1930), cuya inauguración se retrasa debido a la Primera Guerra Mundial. Partiendo de un urbanismo "en estrella", amplias avenidas rodeadas de jardines enlazan radialmente los centros neurálgicos de la capital; desde el área comercial de Connaught Place a la monumental de la India Gate y a la administrativa del Parliament House y los Secretariats [676], hasta el inmenso complejo palaciego de Rashtrapati Bhavan, o antigua residencia de los virreyes y ahora del presidente de la República Democrática India.

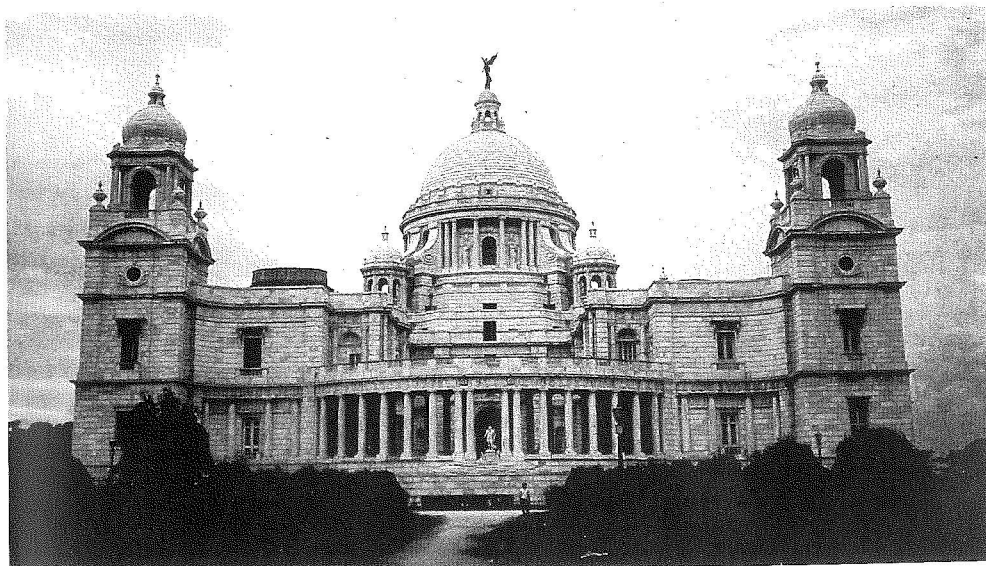
El arte de la India independiente

El 15 de agosto de 1947 India consigue la independencia gracias a la hábil política personalista llevada a cabo por cuatro personajes históricos que protagonizan uno de los pasajes más románticos de la diplomacia mundial: el virrey lord Mountbatten, el



líder hindú Nehru, el líder islámico Jinnah y, fundamentalmente, el Gran-Alma del pueblo indio, Mahatma Gandhi. Por primera vez, desde el siglo III a.C. con el Imperio Maurya, India es una nación independiente

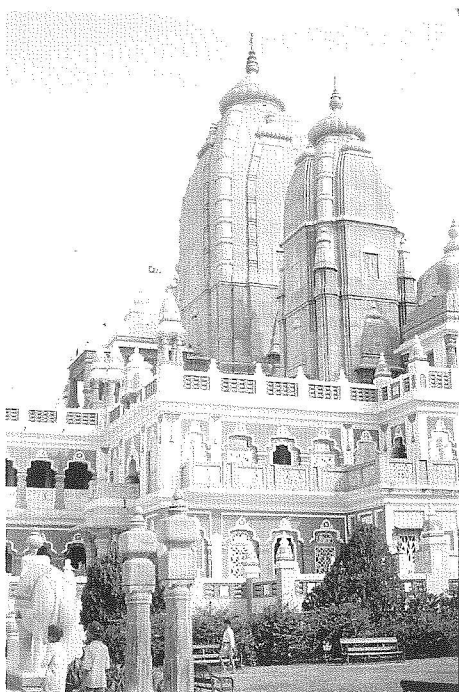
676. Vista aérea del Palacio Presidencial y de los Secretariats, protagonistas del urbanismo radial de Nueva Delhi (1911-1930). Gracias al urbanismo británico, que contempla grandes áreas ajardinadas integradas en la ciudad, hoy se puede respirar en la capital.



677. Victoria Memorial Hall (1921). Calcuta. Monumento que glorifica a la "Emperatriz de la India". La mera grandilocuencia de este edificio es el resultado del esfuerzo que los británicos hicieron para superar la arquitectura india.

678. *Nagara* de
Lakshminarayana
(llamado popularmente
"Santuario de Birla")
(1938-1948). Delhi.

Como la capital carecía
de un gran templo hindú,
se construyó el más rico
en materiales y más
eclectico de toda la
arquitectura india.



y unificada (a pesar del desgarró que supone la partición de los países islámicos Pakistán y Bangladesh). Como siempre ocurrió, su fuerza reside precisamente en ser una dentro de la diversidad de razas y culturas que la configuran, pero además la esperanza de futuro se basa en su nuevo carácter democrático y universalista. Estos son los dos factores históricos que determinan los dos nuevos estilos artísticos de la India independiente.

Por un lado, triunfa el estilo "neoindio", que intenta unificar en una palpitante mis-

celánea la tradición popular y la principesca, lo laico con lo religioso, lo hindú con lo islámico, etc. Con los mejores materiales, o imitándolos debido a su alto coste, se construyen complejos universitarios, administrativos, hospitalarios, hoteleros, y hasta nuevos templos, como el de la diosa Lakshmi en Delhi [678], también llamado "Santuario de Birla" por ser éste el apellido de su principal patrocinador.

Con la misma importancia, incluso quizá con mayor repercusión en la arquitectura civil, aparece el estilo "funcional" defendido por Le Corbusier, y que tan bien se ciñe al propósito democrático y universalista de la India independiente. En 1950 el gobierno indio encarga a Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret-Gris) la planificación de Chandigarh, una nueva ciudad para quinientos mil habitantes, como centro administrativo de las provincias de Punjab y Haryana. Además de todo el trazado urbanístico, que solucionó a base de viales de rápido recorrido y zonas verdes, se le encargó expresamente el proyecto del Capitolio y de los cuatro palacios que lo ocupan (el del Parlamento, el de los Ministerios, el del Gobierno y el de la Corte). Chandigarh se construyó con volúmenes geométricos puros, cuerpos de vanos continuos, materiales innovadores de cristal y hormigón, etc., aspectos todos ellos que todavía hoy sirven para definir la arquitectura de la India contemporánea [679].

679. Vista del Rock Garden de Chandigarh. Nek Chand se ha dedicado durante años a recoger los desperdicios del basurero de Chandigarh y a componerlos artísticamente en el parque público de la ciudad. Su obra supone un símbolo esperanzador para el arte indio actual.



5. LA EXPANSIÓN DEL ARTE INDIO

La continuidad budista

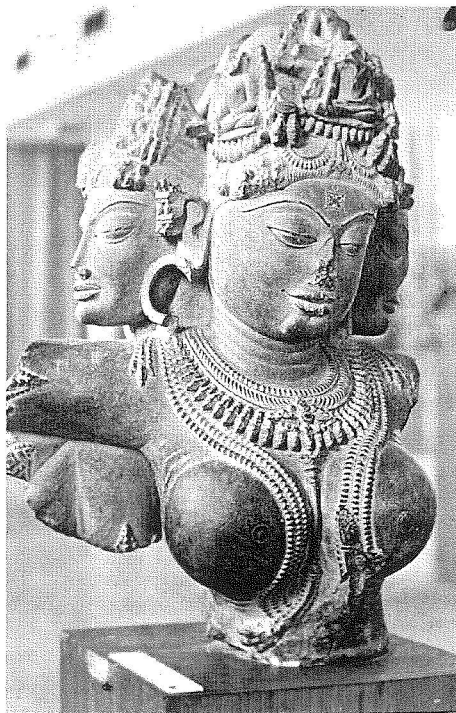
La expansión del arte indio inicia su largo recorrido en el siglo II d.C. cuando el budismo, convertido en un "gran vehículo" (*mahayana*) por los kushanas, se adentra por la Ruta de la Seda hasta alcanzar China, Corea y Japón. Pero en estas culturas milenarias, tan lejanas de India física y espiritualmente, el arte indio no tiene una repercusión importante; tan sólo algunos aspectos iconográficos de la imaginería budista han podido sobrevivir después de la transformación a la que los somete el arte chino, coreano o japonés. Sin embargo y a pesar de que el budismo prácticamente desaparece de India en el siglo VII, desde el punto de vista doctrinal India siempre supondrá una especie de despensa espiritual para todos los budistas del mundo, especialmente para los japoneses, que mayoritariamente siguen profesando el budismo zen (evolución del término chino *chan*, y éste a su vez del sánscrito *dhyana*, que significa meditación).

De nuevo hay que recurrir a la India clásica, al alto nivel cultural del Imperio Gupta (siglos IV y V), para explicar el fenómeno de la espectacular influencia que el arte indio tuvo en la segunda oleada de expansión budista, tanto por tierra hacia Cachemira, Bengala y los países del Himalaya, como por mar hacia Sri Lanka, Indochina e Indonesia. El protagonismo del arte gupta en la expansión del budismo explica también la mezcla de elementos hindúes, e incluso tántricos, que se encuentran en estas áreas indianizadas, porque hay que tener en cuenta que el Imperio Gupta ofrecía arte budista e hindú, y que su arquitectura, escultura y pintura (basta recordar el museo natural de Ajanta) planteaban ya un sincretismo religioso que representaba el broche de oro de la India budista y el renacimiento del hinduismo.

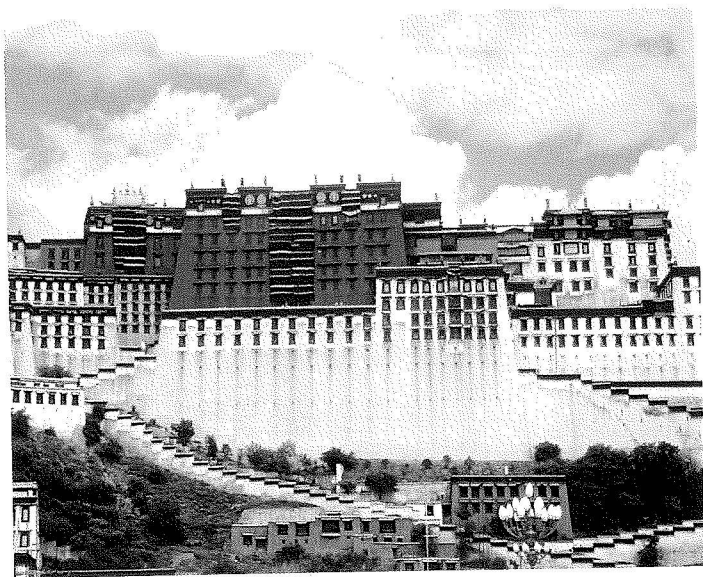
Insistiendo en el arte gupta, cabe explicar que no pudo superar la barrera que constituyeron a lo largo de la Ruta de la Seda

primero el Imperio Sasánida y después la expansión de los hunos heftalitas. Si no hubiera sido por esta circunstancia histórica, el arte gupta habría influido sin duda en el arte extremo oriental, mucho más de lo que hiciera siglos antes gracias al apoyo de los intermediarios kushanas. Precisamente porque estas rutas comerciales habían dejado de funcionar, los príncipes guptas se esforzaron en la expansión marítima, a la búsqueda de nuevos mercados que devolvieran la solvencia económica al imperio y que suplieran la fluidez de divisas procedentes del, ya imposible, comercio con la Ruta de la Seda.

Pero dentro de India, nos encontramos que el arte postgupta sobrevive en las provincias del noreste de Bihar y Bengala, a lo largo del reinado de las dinastías Pala (siglos VIII al XII) y Sena (siglos XI al XIII), que serán finalmente eliminadas por los



680. Tara (diosa budista) (s. X). Basalto. National Museum, Nueva Delhi. Toda la exuberancia de la fertilidad femenina propia de la tradición hindú crea, sin embargo, esta imagen de culto budista.



681. *Potala de Lhasa* (1617-1682).
Piedra y Madera. Lhasa, Tíbet
(actualmente República Popular de China).

El *Potala* es el palacio mítico del *bodhisattva* Avalokiteshvara (personificación de la compasión infinita de Buda) y, a su vez, la residencia de los Dalai Lama desde el año 1648 hasta 1959, cuando el actual la abandonó rebelándose contra la dominación china. Los Dalai Lama ("Grande como el Océano") son reencarnaciones del *bodhisattva* de la compasión, la virtud más admirada por el lamaísmo, y detentan un poder absoluto, tanto político como espiritual. El Potala es el símbolo por excelencia de la autoridad tibetana y el principal centro de irradiación cultural de todos los países del Himalaya. Este impresionante conjunto arquitectónico domina Lhasa desde una colina a tres mil seiscientos metros de altura, y constituye el modelo de cualquier monasterio himalayano: un gran patio porticado formado por edificios destinados a la vida monacal en cuyo centro se yergue el santuario, que generalmente es un *chorten* (*stupa* tibetana), monumento funerario de peregrinación que guarda las reliquias lamaístas.

Se construyó sobre las ruinas del palacio del primer rey de Tíbet, Songtsen Gampo (609-649), y consta de dos partes fundamentales construidas en un tiempo récord: el Palacio Blanco o zona residencial (1645-1648) y, en su centro, el Palacio Rojo o zona ritual (1690-1693); siete mil artífices trabajaron para lograr este complejo de murallas, escalinatas, patios, corredores, habitaciones, santuarios, bibliotecas, etc., todo ello adornado con una llamativa policromía y cubierto por un tejado de láminas de oro. El estilo arquitectónico y decorativo es tardío, tibetano-chino, y demuestra las estrechas relaciones de la orden Gelukpa ("Virtuosa") con la dinastía Qing ("Pura"), más concretamente, del Quinto Dalai Lama con los emperadores Shunzhi y Kangxi. Ascendiendo por las escalinatas se llega a la gran terraza del "salón oriental", donde se celebran los festivales públicos de música y danza; más recóndito, el "salón occidental" da paso al santuario central del Palacio Rojo, que guarda los *chortens* del Quinto Dalai Lama y de sus sucesores. El *Potala* constituye un auténtico museo de arte lamaísta, al que sus pinturas murales añaden el valor documental, pues narran desde importantes hechos históricos, enriquecidos con retratos, hasta el proceso pormenorizado de la construcción de este paraíso terrenal que es el *Potala*.

invasores islámicos. El budismo que se ha refugiado en esta zona es un budismo mahayana, ya decadente e impregnado de cultos locales tántricos; muestra también un cierto contagio del hinduismo, sobre todo en lo que afecta al arte, influencia lógica si recordamos que sus vecinos de Orissa ofrecen uno de los estilos regionales hindúes más contundentes del norte de India. Cuando desde Bihar y Bengala los monjes budistas asciendan hasta los fértiles valles de Bhutan, Sikkim, Nepal y Ladakh, y de allí a Tibet, llevarán consigo los textos sagrados (*sutras*), pero también pinturas y esculturas que mezclan todo tipo de imágenes de culto, desde Budas y *bodhisattvas* a diosas budistas como Tara [680] y tántricas como Kali. Plásticamente, el arte pala-sena es mórbido y detallista; los escultores, aun trabajando en piedra (mármol negro, clorita y basalto), consiguen texturas propias del bronce, que constituye el material más importante para la imaginaria de expansión. Los bronceos budistas bengalíes [682] no sólo invaden los países del Himalaya, sino también todo el Sudeste Asiático. Bengala juega un papel mucho más importante como enclave para la expansión del arte indio que como estilo regional indio propiamente dicho.

Al contrario de lo que ocurre en los países del Himalaya, en la expansión marítima postgupta por el Sudeste Asiático va a tener mayor incidencia el hinduismo, porque a lo anteriormente explicado se añade el hecho de que los estilos sureños predominantes a partir del siglo VII son los de las dinastías • Pallava y Chola, fervientes adoradoras del dios Shiva, cuyo culto extienden allende los mares. En esta mezcla indefinible de lo que supone la "indianización", se piensa que las dos etnias más marineras, la del golfo de Bengala y la de la costa Coromandel, fueron las que dieron lugar a la mezcla racial y cultural, y a la consolidación de dinastías principescas en Sri Lanka, Indochina e Indonesia.

Los países del Himalaya

El "techo del mundo" comprende catorce picos que superan los ocho mil metros de altura (el más alto es el Everest con 8.848 metros) y setenta de más de siete mil. Constituye una barrera natural que aísla el subcontinente indio del resto de Asia, pero desde la Antigüedad tuvo una gran relación

con la cultura india, en cuyas fuentes bebió hasta el siglo XIII, cuando se incrementa paulatinamente la influencia china. Porque la cordillera más alta del mundo es también una encrucijada de caminos, que a lo largo de dos mil ochocientos kilómetros enlaza actualmente Afganistán, Pakistán, India, China y las recientes “Cinco Repúblicas” de Asia Central. No obstante, los llamados países del Himalaya son aquellos que se encuentran dentro de la cordillera, enclavados en fértiles valles que gozan de un miniclima propicio al desarrollo humano: en la vertiente norte, los más secos de Ladakh (incorporado a India en 1947) y Tíbet (ocupado por China en 1950), y en la sur, los monzónicos de Nepal, Sikkim (incorporado a India en 1975) y Bután. A todos ellos nos referiremos al explicar la expansión del arte indio.

Himalaya significa “morada de las nieves”, y en ella se encuentra el mítico monte Meru del hinduismo y el paraíso budista del Potala [681]. Si geográficamente es un lugar fantástico, no lo es menos desde el

682. *Bodhisattva Avalokiteshvara* (s. IX). Bronce a la cera perdida. Musée Guimet, París. Las imágenes de culto budistas, fundidas en bronce para su mejor difusión por el Sudeste Asiático, se produjeron masivamente en Bengala.



683. *Palden Remati y su séquito*. Thangka tibetana (1800-1850). Gouache y temple sobre lienzo. Los Angeles County Museum. Procedente de un monasterio gelukpa en Tíbet central. Esta terrible divinidad femenina es una de las imágenes más frecuentes del arte lamaísta, que configura las visiones de los lamas.

punto de vista espiritual, porque la fuerza de su medio físico potencia el sentimiento religioso. De hecho, es la religión la que posibilita los asentamientos humanos, porque la mayoría de la población se concentra en torno a monasterios; y son los monjes peregrinos los que establecieron las principales vías de comunicación salvando las dificultades de una geografía tan compartimentada y con un clima tan nevoso. Es también la religión la que creó la escritura, cuando en el siglo VII se mandaron traducir los *sutras* (textos sagrados sánscritos) budistas traídos desde India. Es religiosa la organización social y política, la cultura y hasta la conciencia nacional; quizá, incluso, la escasa densidad demográfica de algunos países pueda deberse al aumento de las comunidades monacales y al creciente celibato. Y desde luego, es religioso el arte.

La religión del Himalaya es el budismo, pero un budismo evolucionado a partir del *mahayana* (“gran vehículo”), que nació en el siglo II con una clara intención proselitista y expansionista, lo que dio lugar a la creación de imágenes de culto con su lógica repercusión artística. A su vez, del *mahayana* surgieron doctrinalmente varios vehículos, entre los más importantes el *dhyana* (meditación) y el *vajra* (sabiduría). Es precisamente el budismo *vajrayana* el que arraigará en los países del Himalaya,

aunque impregnado de tradiciones locales: por una parte, de la magia animista bon originaria del Tíbet, por otra de la sexualidad tántrica bengalí y del misticismo hindú cachemiro y, finalmente, del taoísmo chino. Como esta suerte de budismo fue codificado y puesto en práctica por los lamas (*bla-ma*, “sin superior”, monjes budistas himalayos), recibe oportunamente el nombre de lamaísmo. El lamaísmo se distingue por la disciplina monacal basada en el altruismo y la compasión, y por un ritual mágico plagado de imágenes de culto. En el siglo **xvii** surge la orden de los gelukpa, también llamada la “virtuosa” y de los “gorros amarillos”, cuyo dirigente, el Dalai Lama (“Grande como el Océano”), postula la meditación y discusión de la doctrina y del culto de forma comunitaria en los monasterios, por lo que se ha desarrollado una liturgia eclesiástica.

La historia himalaya es tardía, y su origen permanece indocumentado. Según los textos budistas, parece que el emperador maurya Ashoka conquistó Nepal en el siglo **iii** a.C., donde fundó varias *stupas*, como las de Bodnath y Svayambhunath, que han sido reformadas posteriormente. Tendremos que esperar al siglo **vii** para encontrar algunos datos del Himalaya en las crónicas chinas: el rey tibetano Songtsen Gampo se casa con una princesa china de la dinastía Tang. Tanto esta princesa como su otra esposa nepalí eran budistas, y la tradición popular las venera como introductoras del



685. Murales del *sumtsek* (“tres pisos”) del monasterio lamaísta de Alchi, Saspol (Ladakh) (s. **xi**). Pintura al temple. En el Himalaya occidental predomina la influencia india del estilo de Kashmir, lo que explica la sensualidad y estilización de esta divinidad.

budismo en Tíbet, entronizándolas como Tara Blanca (la china) y Tara Verde (la nepalí), especie de diosas de la fertilidad reencarnadas. Pero el auténtico fundador del budismo himalayo fue Padmasambhava, un príncipe de Cachemira que se había hecho monje en la universidad de Nalanda y que, hacia el año 750, se encuentra en Tíbet traduciendo al tibetano las escrituras budistas sánscritas. Una leyenda explica que Padmasambhava subió al Kailasa (6.715 metros de altura) y allí se impuso sobre todas las divinidades locales.

Desde entonces, la historia de todos los países del Himalaya depende de Tíbet, y más concretamente de su capital, Lhasa, que alcanza su cenit en el siglo **xvii** bajo la dirección del Quinto Dalai Lama; una excepción a este modelo tibetano es Nepal, que, por su proximidad geográfica a India, depende más de sus acontecimientos históricos y artísticos. Aún así, Nepal tiene su máximo esplendor también en el siglo **xvii**, con los reyes malla, que enriquecen especialmente las ciudades del valle de Kathmandu. Esta es la razón de que el arte himalayo se caracterice por la convivencia de dos estilos, el tibetano y el nepalí. Se dife-



684. *Yab-Yum* (Vajrapani) (s. **xv**). Bronce dorado y policromado. Los Angeles County Museum. Cualquier *Yab-Yum* representa la personificación del Absoluto, de la unión de la energía masculina y femenina, del padre-madre copulando.

rencian sobre todo a partir del siglo xiii, cuando Tíbet entabla contacto con Kubilai Khan, ya primer emperador chino de la dinastía yuan, y su estilo empieza a definirse como “chino-tibetano”; por su parte, Nepal acoge las oleadas de refugiados hindúes que huyen de la invasión islámica, por lo que el estilo nepalí absorbe elementos hindúes y se transforma en “hindú-nepalí”.

A pesar de la variedad estilística, acorde con la multiplicidad racial y cultural, el arte himalayano presenta unas características propias, que siempre resultan inconfundibles y contundentes en las piezas maestras: sacralidad, porque la obra de arte es el resumen plástico del ritual; empatía, por la proyección mental que provoca en el fiel; magia, porque permite el contacto con la divinidad; fantasía, porque cualquier imagen artística debe evocar la intensa alucinación que un lama logra en el trance de la meditación, y vitalidad, porque la imaginería sigue creciendo al ritmo de estas visiones religiosas. También como características podrían establecerse la viveza de los colores en la pintura, el brillo de los metales y de las piedras incrustadas en la escultura, y el colosalismo de la arquitectura, porque la obra de arte debe, en primer lugar, reclamar la atención del fiel.

Las pinturas más importantes consisten en murales y en *thangkas* (rollos de tela verticales y portátiles). Ambas tienen idéntica complejidad iconográfica y las mismas normas estrictas de representación, por ser plenamente religiosas; recrean casi siempre imágenes de Buda, *bodhisattvas*, Padmasambhava, Dalai Lama, y demás divinidades y personajes fundamentales del lamaísmo, entre las que cabe destacar, por su espectacularidad y pleno sabor himalayano, las figuras terroríficas [683] y las parejas *yab-yum* [684] o unión cósmica de la energía masculina y femenina. También son frecuentes los *mandalas* de meditación (cosmogramas tántricos) y las representaciones didácticas de la rueda de la vida, que muestra al fiel el ciclo de la existencia hasta alcanzar el *nirvana*. Además, la técnica apenas difiere, porque las pinturas murales se realizan generalmente sobre telas pegadas a la pared, por lo que el condicionante técnico no sirve de elemento diferenciador. Aparte de los famosos murales del Potala, cabe destacar los más antiguos de Alchi [685], en Ladakh, por la admirable vivacidad de la policromía (sólo parcialmente

restaurada en el s. xvi) y por la antigüedad de su iconografía, cercana al modelo indio de Cachemira.

El análisis en escuelas y la evolución cronológica, que recientemente empiezan a ser objeto de estudio riguroso por los especialistas del arte himalayano, resultan todavía muy difíciles de determinar por la constante trashumancia del arte y de los artistas; a su vez, la periodización estilística se ve entorpecida constantemente por la repetición de un prototipo (una imagen que ha logrado ser carismática), porque, al igual que en el arte indio, se considera que la copia participa del poder del original. En este sentido, hay que tener en cuenta que cualquier pieza artística se ha concebido como objeto de culto, y que, ya sea arquitectónica, escultórica o pictórica, es soporte de meditación y generador de méritos espirituales; su valoración estética es inseparable de este propósito trascendental.

La escultura, que engloba tanto imágenes como objetos rituales, presenta las mismas características de la pintura, pero aquí la técnica sí aporta un dato revelador. El material más frecuente es el bronce (técnicamente, la aleación varía desde el casi latón hasta el casi oro), seguido por la madera dorada y policromada. Sea cual sea el material, las estatuas, al contrario que las pinturas, juegan un papel fundamental en el culto,



686. *Stupa* de Bodnath (s. iii a.C.; última restauración, s. xvii). Kathmandu, Nepal. Sobre un colosal mandala de piedra se levanta la mole arquitectónica de esta *stupa*, una de las más antiguas de la expansión budista.

porque se tocan; a través del tacto el fiel participa de la sacralidad de las imágenes. Nunca mejor dicho, las texturas sirven de “contacto” con lo divino; de ahí el esmerado efecto táctil, la suavidad y atractivo de la superficie. En las imágenes célebres se puede observar una especie de pátina de veneración, consistente en matices cromáticos y deformaciones fisonómicas, que aumentan la fuerza expresiva y el aspecto misterioso de la pieza. Además de las iconografías ya comentadas en la pintura, la escultura presenta objetos rituales muy importantes simbólica y artísticamente, y que pueden superar en tamaño a las estatuas: la *vajra* (sabiduría), abstracción del rayo iluminador, cuya forma parece un diábolo de cinco garfios; los instrumentos de culto como el *phurpa* o cuchillo, la *kartrika* o hacha, la *ghanta* o campana, y la copa *kapala* fabricada con un cráneo humano; y los populares molinillos de oración, que guardan en su interior *mantras* (suerte de jaculatorias) y que los lamaístas hacen girar para que surtan efecto.

Las arquitecturas más características son las *stupas* (*chorten*) y los monasterios (*gompa*). Las primeras *stupas* himalayas aparecen en Nepal; según la leyenda, fueron fundadas en el siglo III a.C., pero su aspecto actual es el resultado de constantes restauraciones.



587. Stupa de Anuradhapura (s. III a.C.-s. XIII d.C.). Anuradhapura, Sri Lanka. El colosalismo es el lenguaje preferido de la *stupa* de expansión, aunque haya que tener en cuenta que las primitivas eran mucho menores.

El prototipo de *stupa* nepalí queda definido en la monumental *stupa*-montaña de Bodnath [686]; concebida como un símbolo cósmico, su masa maciza de piedra y ladrillo enlucido se alza sobre una base mandálica de tres terrazas, que se salvan con escaleras orientadas cardinalmente. Una enorme bóveda semiesférica se levanta sobre una hilera de molinillos de oración que los peregrinos hacen girar mientras rodean la *stupa*. Quizá, lo más típicamente nepalí sea la mirada protectora de Buda, que aparece pintada en la *harmika* (lugar de la esencia espiritual, sobre la bóveda celeste); el último cuerpo consiste en una pirámide escalonada, que simboliza los trece paraísos budistas. A su vez, la *stupa* tibetana se levanta sobre cinco terrazas que simbolizan la tierra, el agua, el fuego, el aire y el espacio cósmico. Se distingue fundamentalmente por la forma bulbosa de la bóveda celeste; también son distintivos los trece anillos que conforman el cuerpo troncocónico superior, y el sol y la luna del remate final.

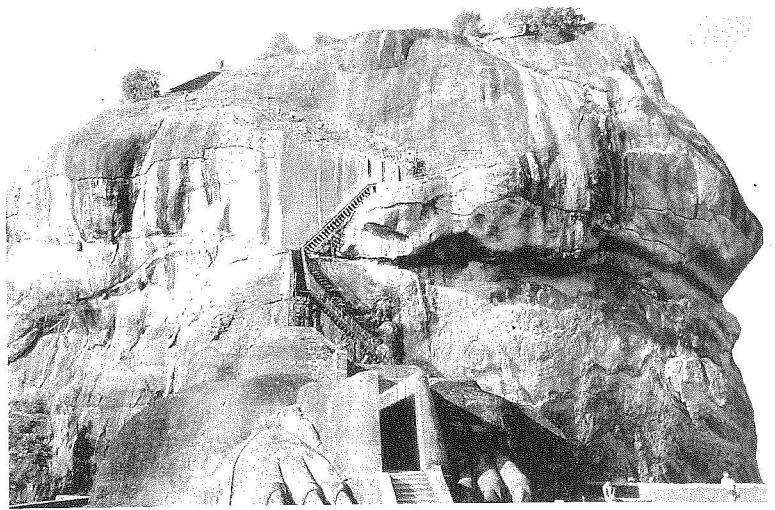
Todos los monasterios himalayos imitan al paradigmático Potala de Lhasa (s. XVII), pero parece ser que el modelo se origina mucho antes en las universidades budistas postgupta y que, lógicamente, los primeros fueron fundados por Padmasambhava en el siglo VIII. Un monasterio consta básicamente de un complejo de edificios en torno a un santuario central; los edificios, que cubren todas las actividades de la vida monástica (desde rectorio a biblioteca), se disponen simétricamente formando una planta mandálica; el santuario central, que simboliza el eje del universo, puede ser una *stupa* o una capilla destinada a la divinidad tutelar del monasterio. Arquitectónicamente, cabe destacar el buen estado de conservación de los monasterios de Sikkim y Bhutan, que constituyen, además, un auténtico museo de obras de arte, pues no han sufrido los lamentables acontecimientos de Tíbet ni la consecuente dispersión de piezas, que empiezan a inundar el mercado de arte occidental.

Sri Lanka

La isla de Sri Lanka (antigua Ceilán) siempre ha sido un lugar de leyendas. En la epopeya hindú *Ramayana* es el reino mítico de Lanka, gobernado por el maligno Ravana, que ha raptado a Sita, la mujer del héroe Rama. La fundación de la primera ciudad, Anuradhapura, tiene lugar cuando

los hijos del emperador maurya Ashoka llevan a Sri Lanka un esqueje del árbol de la iluminación. Para los romanos, esta isla fue la exuberante Tprobana, la isla de los buceadores de perlas. Para los portugueses, holandeses e ingleses que la colonizaron a partir del siglo xvi es la isla de las piedras preciosas, de las especias y del té. Todavía en la actualidad sigue estimulando la fantasía de escritores como Arthur Clark, que se inspira en esta isla para su novela de ciencia ficción *Fuentes del Paraíso*.

Desde el punto de vista histórico, y según cuenta la principal crónica de la isla, el *Mahavamsa* ("Gran Genealogía"), Sri Lanka casi siempre estuvo determinada por los acontecimientos del subcontinente indio. Aunque muy brevemente, hay que señalar que durante la India budista fue conquistada primero de forma pacífica por el Imperio Maurya; después fue una de las principales colonias comerciales del Imperio Andhra, y finalmente se emparentó con la dinastía gupta. Durante la India hindú, fue invadida sucesivamente desde el siglo vii por los pallavas y los cholas, ancestros de los actuales tamiles, aunque en el siglo xii logró recuperar la autonomía y vivir momentos de gloria con el reino autóctono de Pihiti; más tarde, fue una valiosa aliada del imperio hindú de Vijayanagar (siglos xiv al xvi). Desde entonces, también como India, fue paulatinamente colonizada por los europeos, llegando a formar parte en 1815 del imperio británico, que convirtió Kandy (en



el centro de la isla) en una elegante ciudad residencial. En 1948 se independiza de India, y en 1956 se convierte en república y proclama idioma oficial el cingalés, aunque reivindica el título de Sri Lanka frente al colonial de Ceilán.

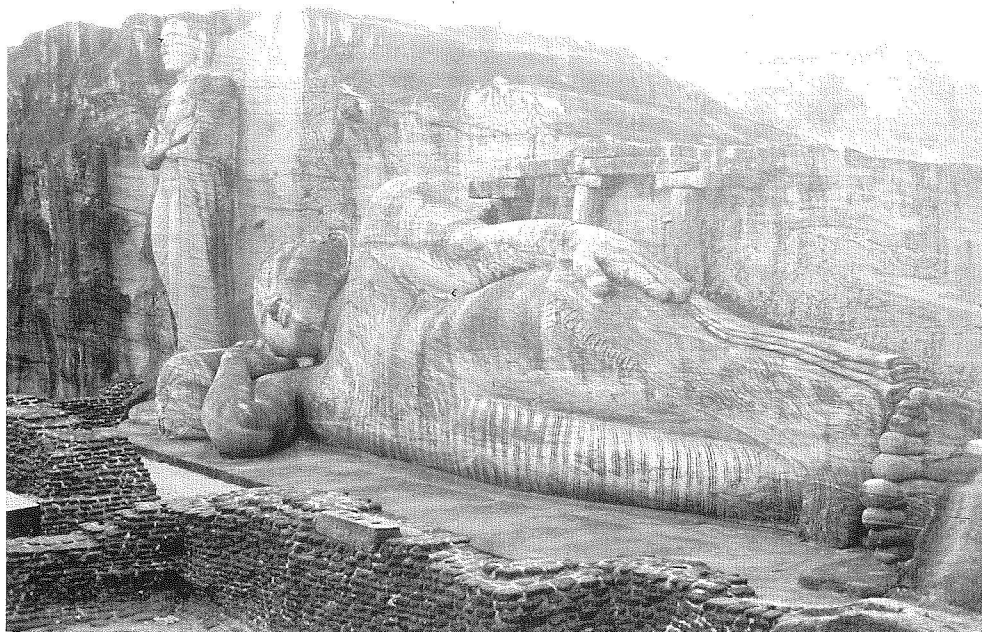
Desde el punto de vista religioso, Sri Lanka es el receptáculo más puro del budismo primitivo (llamado también *hina-yana* o "pequeño vehículo", y *theravada* o "doctrina de los antiguos"). Desde la fundación de Anuradhapura en el siglo iii a.C., el budismo ha seguido fiel a la tradición pali (lengua en la que Buda predicó); sin embargo, acabará configurando antropomórficamente la imagen de Buda, con la ingenuidad y el colosalismo del estilo de Amaravati.

688. Vista de la Roca del León en Sigiriya, Sri Lanka (477-485). Esta fortaleza inexpugnable, que originalmente tenía la forma de un león, debió causar una fuerte impresión entre los antiguos cingaleses.



689. Bellezas de Sigiriya, Sri Lanka (s. v). Pintura mural al seco. Ligeras como las nubes de las que surgen, las princesas cingalesas acompañaban al invitado en el ascenso hasta la cúspide de la montaña.

690. *Paranirvana* (s. XII). Granito esculpido *in situ*. Gal-Vihara, Polonnaruwa, Sri Lanka. A pesar de que Sri Lanka continúa la tradición del budismo hinayana, las imágenes de Buda concentran la devoción de los fieles cingaleses.



Las primeras manifestaciones artísticas se encuentran en Anuradhapura [687], en torno a las más antiguas *stupas* (*dagoba* o *thupa* en cingalés), que según la tradición guardan una clavícula, un diente de Buda, o un esqueje del árbol de la iluminación. La *stupa* cingalesa es una *stupa* monumental construida en piedra y ladrillo que no conserva ningún resto pictórico (tras las restauraciones del siglo XIX, todas las superficies fueron enlucidas). Se caracteriza por una plataforma cuadrada, encima de la cual aparecen tres terrazas circulares con hileras de columnas, que constituyen los pasillos de circunvalación; cuatro altares dispuestos cardinalmente señalan los hitos de la peregrinación, que pueden estar decorados austeramente, sólo con cabezas de elefantes, *makaras* o monstruos marinos, y lotos; ya desde este momento se encuentran los umbrales de piedra con forma de media luna ("piedra lunar"), exquisitamente labrados, que se originan en Amaravati aunque serán un elemento característico del arte cingalés. La gran bóveda celeste se puede elevar hasta cincuenta metros, y en su cúspide se encuentra un cuerpo cúbico adornado por cuatro ruedas de la ley budista; encima, los paraísos budistas en forma de anillos decrecientes configuran un cuerpo troncocónico, rematado por un vaso ritual de bronce dorado. Vistas desde lejos, las *stupas* de Anuradhapura parecen campanillas de mano olvidadas en el paisaje por algún gigante.

Entre las *stupas* se encuentran restos de varios monasterios construidos en piedra y ladrillo que suponen el positivo arquitectónico de los santuarios indios excavados en la roca. Anuradhapura era el centro de la vida monástica y real (los soberanos de Sri Lanka se proclamaban protectores espirituales), pero desgraciadamente apenas quedan ruinas de la corte, porque en el siglo VII empezó a sufrir las incursiones de los pallavas, y un siglo después la capital se trasladó a Polonnaruwa. Anuradhapura fue abandonada definitivamente en el siglo XIII; en el siglo XIX los británicos la restauraron y la convirtieron en un recinto arqueológico.

El segundo centro de interés artístico en orden cronológico es Sigiriya [688], una mole rocosa sobre la que se encuentra un palacio-fortaleza inexpugnable. A finales del siglo V y reinando una dinastía emparentada con los guptas, hubo un cruento usurpador que se encerró en Sigiriya temiendo una lógica venganza. La roca logró tener la forma de un león sentado sobre sus cuartos traseros gracias a la habilidad de los escultores y arquitectos que la trabajaron. La única entrada posible estaba entre las patas delanteras del león, y la difícil subida hasta alcanzar la parte superior, en la que se encuentran todavía ruinas del palacio, consistía en una angosta cornisa esculpida en la roca. El lento y vertiginoso ascenso recorre unos muros [689] sorprendentes, plagados de torsos femeninos desnudos de tamaño natural, princesas y

sirvientes celestiales que ofrecen manjares e indican el camino al visitante. Todavía se conservan quince de estas bellezas, que parecen surgir de las nubes; están pintadas sólo hasta las caderas, con una técnica al seco cercana a la de Ajanta. Sin embargo, el ideal de belleza es más delicado que el de la mujer india; las figuras se alargan y las actitudes languidecen, aunque se respetan algunos rasgos étnicos, como la nariz aguileña, los labios carnosos y los párpados entornados que dan un cierto aire de misterio a las mujeres cingalesas.

A unos veinte kilómetros de Sigiriya se encuentran las cuevas de Dambula, que ofrecen una muestra pictórica más completa, aunque de carácter religioso. La excavación se inicia en el siglo I a.C., pero las pinturas alcanzan su esplendor en el siglo V, aunque fueron restauradas en el siglo XVIII. El interior de las cuevas (muy importante la nº 2) está totalmente cubierto por murales que ofrecen una variadísima iconografía budista, desde el nacimiento de Buda hasta el *paranirvana*, visiones del paraíso, y retratos de reyes protectores.

El último grupo notable es el de Polonnaruwa, residencia real desde el siglo VII y capital de Sri Lanka entre los siglos VIII y XII. Consiste en un impresionante recinto religioso, con *stupas*, monasterios y grupos escultóricos de budas, y en una ciudad cortesana con caminos reales, piscinas, biblioteca y diversos pabellones palaciegos. Merece la pena destacar las dos esculturas monumentales del siglo XII, esculpidas en la roca del santuario Gal-Vihara [690]: un Buda tumbado en *paranirvana* (14 metros de largo) y, junto a él, su discípulo Ananda de pie (7 metros de altura) asistiendo a la escena. Después, no queda prácticamente nada *in situ*, porque los restos hindúes no suscitaron el interés de la mayoritaria población budista y no pudieron ser salvados por los arqueólogos británicos. No obstante, las piezas conservadas en los museos permiten deducir los momentos de esplendor ya comentados, y constituyen valiosos testimonios de ese pasado glorioso.

Indochina

Indochina es otro gran subcontinente de Asia oriental. Geográficamente, los factores más determinantes son los ríos y montañas, que discurren de norte a sur divi-

diendo naturalmente el territorio en dos partes bien diferenciadas: al oeste la zona que va a desarrollar su cultura bajo la órbita india, y al este la de mayor incidencia china; esto es, como su mismo nombre indica, Indo-China. En la actualidad, los países indianizados corresponden a Myanmar (Birmania), Kampuchea (Camboya), Tailandia (Siam) y Malasia, mientras que Laos y Vietnam pertenecen al área cultural china. Pero todos ellos alcanzaron el momento de mayor esplendor en los siglos XII y XIII, bajo la unidad imperial de la dinastía camboyana khmer.

Otro elemento unificador es el carácter fluvial de su civilización. En Indochina apenas hay sendas transitables, y las vías de comunicación son los ríos; las obras públicas más importantes, patrocinadas todas ellas

691. *Stupa Shwedagon* (ss. XV-XVIII). Rangún (Myanmar). Las *stupas* colosales de la antigua Birmania se recubrían con láminas de oro y piedras preciosas, resultando obras de gran impacto devocional.



por soberanos famosos, consisten en embalses (*baray*) para regular el regadío, porque la población está compuesta mayoritariamente por campesinos que se dedican al cultivo del arroz. Indochina ha sido durante muchos siglos la principal despensa arrocerera del Sudeste Asiático; por eso, no debe extrañar que el urbanismo venga determinado por el sistema de irrigación de los arrozales, y que hasta las plantas de ciudades, templos y palacios se tracen a base de canales siguiendo esquemas cruciformes. Lógicamente, las divinidades fluviales (*nagas* y *naginis*) gozan de gran popularidad, más aún que en India. Otro aspecto común, entre sí y con India, es el culto a la montaña como morada espiritual, que acabará convirtiendo en templo-montaña o en *stupa*-montaña cualquier arquitectura sagrada.

Dejando al margen algunas creencias ancestrales que fueron recogidas tardíamente por el hinduismo (que nunca pudo imponer en Indochina el sistema de castas), la religión mayoritaria ha sido siempre el budismo primitivo, que constantemente bebe en la fuente original pali de Sri Lanka. El arte de este último país ejerció una profunda influencia en la iconografía y en la arquitectura sagrada, sobre todo a partir del siglo VII, cuando en India triunfa el hinduismo, y del siglo XIII, cuando el islam arraiga incluso en Indonesia. Sin embargo, es frecuente que los

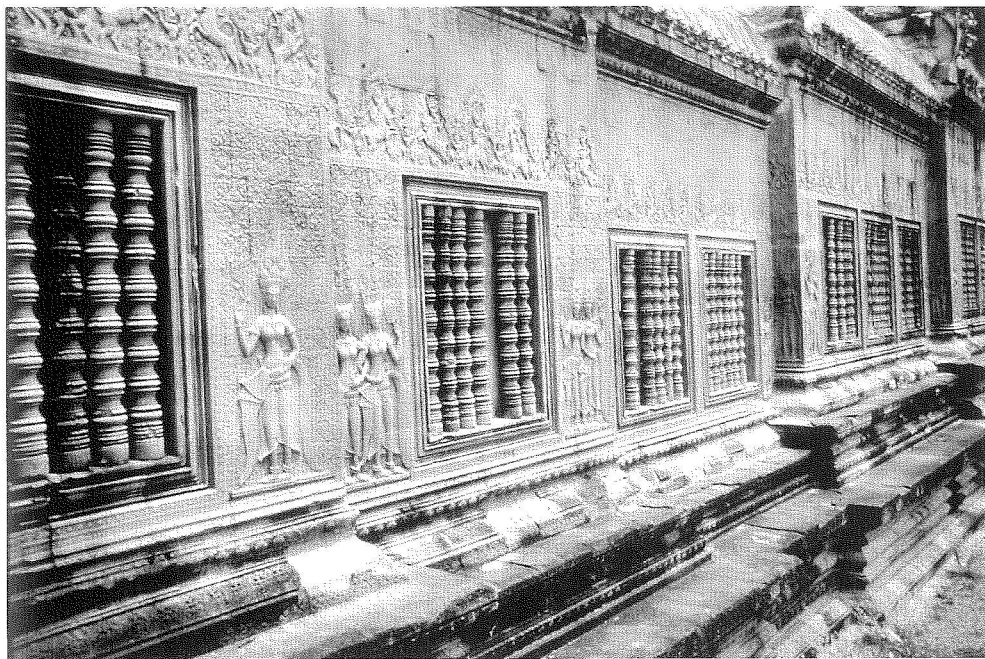
soberanos se autoproclamen *devarajas* ("dios-rey") y que algunos lo hagan como *avatars* ("descenso"), siguiendo la tradición hindú, y que en las cortes el sánscrito se declare idioma oficial. También hay que destacar la gran impronta que las epopeyas indias *Mahabharata* y *Ramayana* tienen en el teatro, la danza y la música de toda Indochina y, como veremos después, en Indonesia.

Aun con todos estos elementos comunes, los actuales países ofrecen una rica variedad cultural que se remonta a sus orígenes y que, precisamente por su carácter inherente, ha podido sobrevivir. Trataremos a continuación el arte de Myanmar, Kampuchea y Tailandia, y comentaremos los aspectos indianizados de Malasia (perteneciente étnica y culturalmente a Indonesia), así como de Laos y Vietnam, cuya tradición china se incrementó desde el siglo XIV gracias al esplendor cultural del Imperio Ming.

Myanmar (Birmania) estaba poblada originalmente por las tribus mon, establecidas a lo largo de la fértil cuenca del Irawadi, a las que se unieron en los primeros siglos de la era cristiana los pyu, de origen tibetano; mucho más tarde (hacia el siglo VIII) aparecen los thai chinos. Estas etnias lucharon constantemente por establecer su poder, pero llegaron a unificarse con el reino de Pagan (siglos IX-XIII), que supone el máximo florecimiento del arte birmano. Sin embargo,



692. Banteay Srei (s. X).
Angkor, Kampuchea.
La biblioteca real de la
dinastía khmer guardaba
toda la literatura
en sánscrito, que era
la lengua oficial de
la corte camboyana.



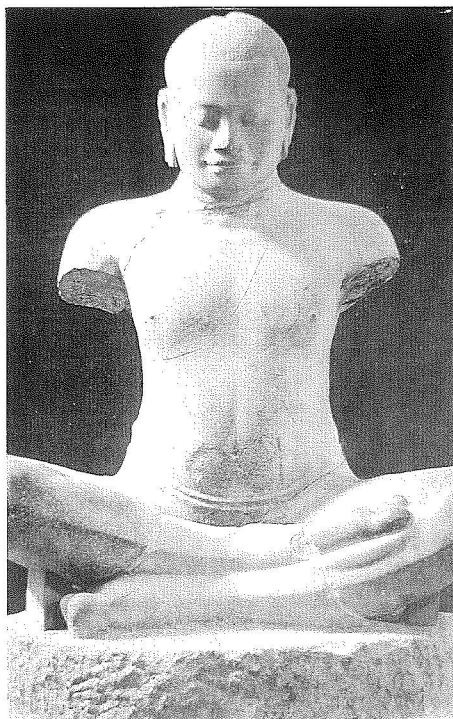
693. *Angkor Vat* (s. XII). Angkor, Kampuchea. Este palacio-templo era la residencia del rey-sacerdote, por lo que debía construirse siguiendo el modelo cosmológico del paraíso khmer.

tras la invasión mongola de Gengis Khan en 1287, Myanmar entró en una situación caótica de la que no se recupera hasta el siglo XVIII, cuando se traslada la capital a Rangún y renace la cultura. En 1886 se convierte en colonia del imperio británico, sufriendo después la invasión japonesa (1943-45); en 1948 consigue finalmente la independencia e instaura un original sistema político de “socialismo búdico”.

Según la tradición, fueron los monjes indios del Imperio Maurya los que en el siglo III a.C. introdujeron el budismo en Myanmar, declarando a Buda el trigésimo séptimo *nat* (espíritu animista) y fundando las primeras *stupas*; sin embargo, los contactos comerciales con el Imperio Gupta y los pala-sena de Bengala fueron los que enriquecieron el arte birmano, que dio sus frutos con el estilo de Pagan (siglos IX-XIII), donde todavía hoy quedan más de mil santuarios en pie. Puede servir de ejemplo la *Stupa* (*chetiya*, también pagoda) Shwezigon (1100), que guarda un hueso frontal y un diente de Buda. Sobre su zócalo octogonal se levantan tres terrazas circulares; la bóveda celeste es ligeramente ovoidal y aparece rematada por un solo cuerpo tronco-cónico a base de anillos decrecientes hasta formar un remate puntiagudo. A partir de ahora, las influencias indias se mezclan con las cingalesas, camboyanas y tailandesas, llegando a conformar cuatro estilos de *stupas* birmanas diferentes. Las últimas *stupas*

asombran por su colosalismo (hasta 150 metros de altura) y por su lujo (completamente cubiertas de pan de oro y con piedras preciosas en el remate), como en el caso de la *Stupa* Shwedagon en Rangún [691].

La pintura, la escultura y las artes decorativas birmanas siempre han sido subsidiarias de la arquitectura, pero cabe resaltar el logrado esquematismo de las imágenes de Buda (en los escasos ejemplares libres



694. *Buddhadeva* (Retrato del rey Jayavarman VII) (1181-1201). Arenisca. Musée Guimet, París. El carácter sacrosanto de los emperadores khmer permite retratarlos como divinidades; en este caso Buda-Dios, porque el rey era un ferviente budista.

695. *Báyon* (1181-1219).

Arenisca.

Recinto de Angkor Thom, Angkor, Camboya.

Jayavarman VII fue el primer emperador khmer que se proclama *Buddha-Deva*, es decir Buda-Dios, o rey protector de su pueblo. Recoge el fervor budista y las tradiciones populares ancestrales, que se materializan en este asombroso *Báyon*. Es el típico templo-montaña de Indochina, pero en este caso los volúmenes arquitectónicos se acumulan ascensionalmente, como si una fuerza centrípeta los empujara hacia el macizo central; la disposición holgada y de menor altura de los templos-montañas previos, símbolo de la anterior dispersión espiritual, se transforma ahora en una compacta masa arquitectónica, símbolo de la fortaleza budista y del fervor popular unísono.

La planta del templo se basa en un sencillo esquema de cruz inscrita en un cuadrado y los volúmenes arquitectónicos son simples (galerías y torres); no obstante, la alternancia de espacios cerrados y abiertos (jardines y estanques), la estratificación de las torres y el escalonamiento de las terrazas, que ascienden hasta el santuario central, y, sobre todo, el exhaustivo tratamiento escultórico de cualquier superficie, explican el adjetivo "barroco" con el que se califica esta obra maestra del arte khmer. Resultan espectaculares los rostros gigantes que adornan los cuatro lados de todas las torres. Jayavarman VII se mandó retratar en el *Báyon* para proteger a su pueblo en los cuatro puntos cardinales.

El *Báyon* ofrece además una importantísima aportación popular en la decoración escultórica de sus muros. Los bajorrelieves convierten la pared en un tapiz; son unos bajorrelieves habilísimos en la consecución de planos y todavía conservan restos de policromía, pero la auténtica novedad reside en su temática: abundan las ya habituales hazañas mitológicas y victorias khmer, pero aparecen continuamente temas populares de estilo costumbrista que documentan la vida cotidiana de Angkor, desde peleas de gallo hasta escenas de mercado y partos. Estos pasajes anecdóticos son de menor tamaño que los míticos y aristocráticos, y se colocan en la parte inferior del muro, a modo de zócalo, como si se tratara de unas notas a pie de página.

de rigidez), cuya abstracción se relaciona con el budismo primitivo cingalés. Cabe añadir que en el periodo rangún han tenido un especial florecimiento la miniatura y las artes decorativas en metal (plata) y laca.

Kampuchea (Camboya) fue el país más influyente de Indochina entre los siglos X y XIII, cuando la dinastía khmer gobernaba la práctica totalidad del subcontinente, haciendo de su capital, Angkor, un poderoso centro de irradiación cultural. El Imperio Khmer ha sido clasificado de "Magna India" por la exquisitez de su cultura, que superó en muchos aspectos a la "Madre India". La historia de la dinastía khmer comienza legendariamente: en el siglo V d.C. un brahmán gupta llegó al reino de Funam (en el delta del Mekong, hoy también Vietnam) y se casó con la hija del *naga-rajá* ("rey-serpiente"). A partir de entonces se desarrolla el arte khmer, similar al gupta pero potenciando el templo-montaña desde el principio; en la escultura se observa una mayor tendencia a la abstracción, a la expresión contundente de los volúmenes, sin hacer concesiones al detalle aunque se respeten los rasgos étnicos camboyanos. El primer soberano bien documentado es Jayavarman II, que en el año 802 fue coronado *devaraja* ("dios-rey") en Roluos, una de las antiguas capitales del Imperio Khmer.

Pero la gran capital, evocadora del máximo esplendor artístico de Indochina, es Angkor, fundada en el reinado de Yasovarman I (889-900). Ahora toda la arquitectura será colosal y se realizará en sillares de cantería de basalto o de la mejor arenisca; además, todas las superficies se labran primorosamente con relieves, que pueden llegar a estructurar más de diez planos de fondo. Si a ello añadimos que esta escultura estaba policromada como si se tratara de pintura, puede confirmarse que ningún otro recinto arqueológico ofrece tanto al panorama artístico mundial.

El primer estilo "angkoriano" se ejemplifica con el Banteay Srei [692], que fue la biblioteca y el centro cultural de la corte. Es un recinto construido en arenisca rosada a base de pabellones agrupados sobre plataformas. Todo está cuajado de altorrelieves narrativos hindúes y decoraciones a base de guirnaldas, roleos vegetales, *nagas* (dioses-serpientes) y *makaras* (monstruos marinos); guardianes terrenales (*dvarapala*) y celestiales (*devatas*) custodian las entra-

das. En el siglo XI triunfa el segundo estilo, el del Baphuon, un templo dedicado al *lingam* de Shiva y que plantea toda una compleja estructura escalonada de templo-montaña (54 metros de altura) a base de galerías cruciformes que alternan constantemente espacios abiertos y cerrados.

En el siglo XII la creciente expansión del imperio camboyano alcanza a los actuales países de Malasia, Laos y Vietnam, que disfrutarán del esplendor artístico khmer. En el año 1122 Suryavarman II inaugura el Templo-palacio de Angkor Vat [693], emulando los cinco picos del mítico monte Meru, el "Olimpo hindú". Es un recinto que sobrepasa el kilómetro cuadrado de extensión, delimitado por un canal de doscientos metros de ancho. En su interior, las avenidas, flanqueadas por esculturas de enormes cobras, conducen a las galerías cruciformes erizadas de torres (*prasat*) y decoradas con bajo-relieves con restos de policromía. Se ha calculado que la suma total de la superficie esculpida es de dos mil metros cuadrados; en su inmensa mayoría dedicados al *Ramayana* y al *Mahabharata*. Son especialmente famosas las *devatas* que adornan el zócalo del templo principal, dedicado a Shiva.

A finales del siglo XII, Jayavarman VII (1181-1219) es aclamado popularmente como un *buddhadeva* o "buda-dios" [694], especie de *bodhisattva* de la protección; un emperador khmer que supo recoger, al fin, el fervor budista de su pueblo. Construido a principios del siglo XIII, el Templo-montaña de Báyon [695] caracteriza el último estilo angkoriano y supone la última obra maestra del arte khmer. Menos extenso pero más alto que el anterior, el Báyon condensa sus galerías y torres en un empuje centrípeto ascensional hacia el macizo central. El dinamismo de su estructura arquitectónica y el horror al vacío del tratamiento escultórico explican el calificativo de "barroco" que se aplica al estilo del Báyon.

Inmediatamente después comienza una paulatina decadencia causada por las constantes rebeliones de los países anexionados y por sucesivas calamidades (sequías, inundaciones y epidemias). En el siglo XIV comienzan las incursiones de los thai, que culminan en 1431 con la destrucción de Angkor, que es definitivamente abandonada. El Imperio Khmer tiene un breve florecimiento en la nueva capital, Pnom Penh, que lamentablemente será presa del colo-

nialismo europeo (en Indochina mayoritariamente francés) desde el siglo XVI.

Tailandia (Siam) es la última cultura indianizada que florece en Indochina. Los thai, etnia originaria del sur de China, fueron denominados siameses por los khmer y, posteriormente, por los franceses, que divulgaron el término en Occidente. El extenso territorio que hoy comprende Tailandia estuvo poblado en la Antigüedad por los mon (reino de Dvaravati, siglos V-X) y por los khmer, que establecieron en Lopburi (siglos XII-XIII) una corte provincial de gran repercusión artística. No fue hasta finales del siglo XIII cuando los tailandeses fundaron su propio reino, que tenía tres capitales: Sukotai (sur), Savankhalok (centro) y Chiangmai (norte). Un siglo después ya habían dominado prácticamente el mismo territorio de la actual Tailandia, sustituyendo al Imperio Khmer en el control de Indochina. El Imperio Thai presenta tres fases históricas, que se corresponden con tres



695. Buda de Ayuthya (s. XVII). Bronce. National Museum, Bangkok. El estilo tailandés alcanza su esplendor en la delicadeza de los bronce budistas, que transmiten al fiel serenidad y abstracción.



697. *Stupa de Borobudur*

(primera mitad del s. IX).

Borobudur, Jogjakarta, Java.

Esta espectacular *stupa* borobudur, o “montaña sagrada de las diez virtudes budistas”, que desde el suelo parece una colina erizada de capillas e imágenes budistas, es en realidad un perfecto mandala de meditación, por el que el fiel va haciendo un recorrido ritual. A vista de pájaro, se observan nítidamente los tres espacios de purificación budista, que suman un total de diez terrazas: las dos primeras, de planta cuadrada, funcionan como basamento arquitectónico, y corresponden a *kamadhatu*, o estadia del deseo terrenal, y muestran relieves de temática cotidiana y amorosa; las cinco siguientes, también cuadradas, son *rupadhatu* y pertenecen al mundo de la forma, por lo que la decoración escultórica de los muros trata de la vida ejemplar de Buda, más de los pasajes históricos como fundador del budismo que de las *jatakas* o nacimientos anteriores; la esfera espiritual o *arupadhatu* se manifiesta en forma de tres terrazas circulares, sobre las que se disponen setenta y dos *stupas* huecas que, a modo de capilla, guardan en su interior una imagen de Buda. La ascensión culmina en la gran *stupa* central, maciza, que en su estado original superaría los cuarenta y dos metros de altura actuales.

La fama de Borobudur como importantísimo lugar de peregrinación budista se debe al valor didáctico que contienen los relieves sobre la vida de Buda. A lo largo de los más de dos kilómetros de recorrido que suman los muros de las siete primeras terrazas, el fiel aprende la doctrina budista mientras asciende hasta la esfera espiritual, donde medita reposadamente. Desde el punto de vista artístico, los relieves muestran una gran plasticidad consiguiendo con soltura el bulto redondo y la plenitud expresiva de la forma humana; asombran los ricos efectos de texturas y carnaciones, propios de un material más dúctil y maleable que la roca volcánica en la que están labrados. El estilo es naturalista, y transmite el desenfadado popular de pleno sabor indio; múltiples detalles costumbristas suponen un gran valor documental sobre la vida indonésica, como la arquitectura y navegación de los *sailendra* o la fauna y la flora de la isla de Java. Borobudur fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1968, y desde entonces está siendo objeto de continuas restauraciones; pero la atención arqueológica comenzó ya en época colonial, cuando en 1815 sir Thomas Stamford Raffles visitó la “montaña de las mil estatuas”.

estilos artísticos: el arcaico de U-Thong (siglos XIV-XV), el de esplendor de Ayutthya (siglos XV-XVIII) y el tardío de Bangkok (a partir de 1782), que todavía sigue vivo y evolucionando; en este sentido, merece la pena reflexionar sobre el hecho de que Tailandia sea el único país del Sudeste Asiático que no fue colonizado.

El arte tailandés es una constante manifestación del budismo primitivo pero, al igual que las demás culturas del Sudeste Asiático, ofrece una gran producción de imágenes de Buda. Desde el siglo XIII hasta la actualidad los bronce tailandeses protagonizan la imaginaria budista [696]; son famosos por su gran calidad técnica y por el misticismo que transmiten: cuerpo estilizado, rostro alargado, nariz aguilena y *ush-nisha* (símbolo de la concentración espiritual) en forma de llama. Una iconografía original tailandesa es la del Buda andante, cuya levedad resulta casi inmaterial. Lo mismo ocurre con la *stupa* tailandesa, que enseguida se estiliza buscando la espiritualidad hasta conformar la típica “*stupa-flecha*” (*prang*). En la actualidad, la producción masiva de imágenes de culto y el abuso del dorado para cualquier superficie (arquitectónica, escultórica y pictórica) han terminado por ahogar la creatividad artística tailandesa.

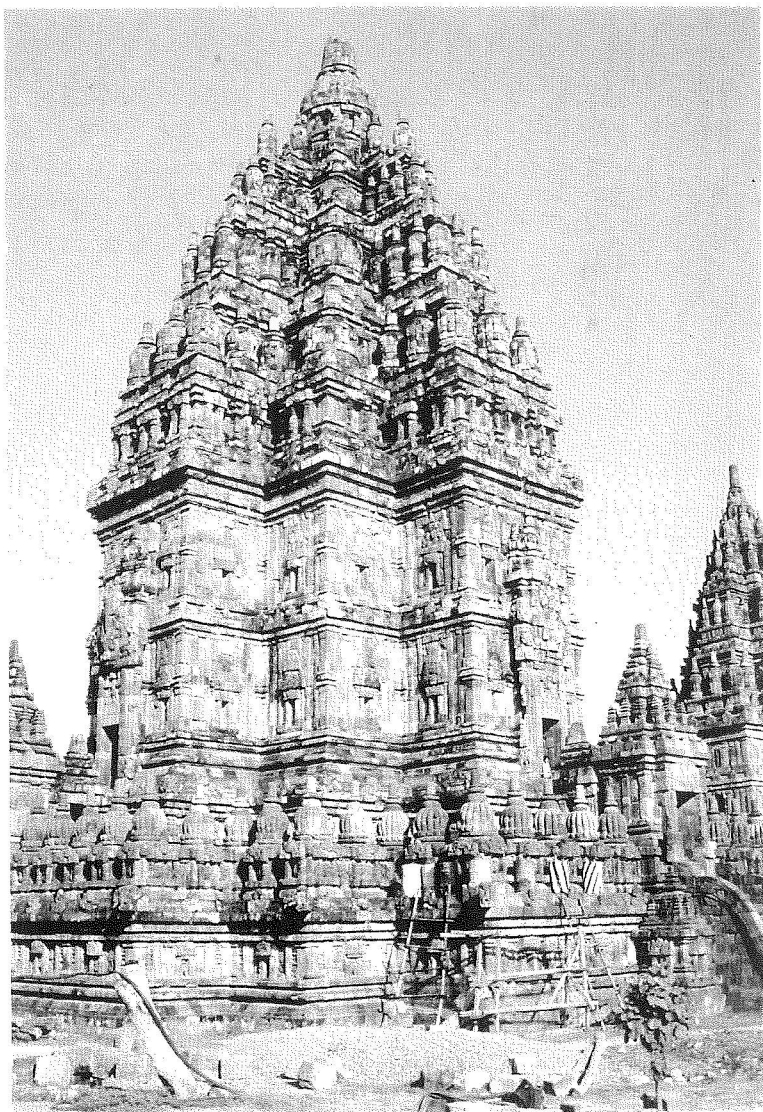
Indonesia

Entre el océano Índico y el Pacífico, el archipiélago de Insulindia emerge de la plataforma continental más grande del mundo, la Sonda. El actual país de Indonesia agrupa la mayoría de las islas: Sumatra, Java, Kalimantan (parte meridional de Borneo), Sulawesi (Célebes), Irian Jaya (parte occidental de Nueva Guinea), y las más pequeñas de Bali, Lombok, Sumbawa, Flores, etc. Con quinientos volcanes (más de cien en actividad) y un clima tropical, Indonesia es una de las regiones más cálidas y húmedas del planeta, con una flora y una fauna exuberante; es el primer exportador de madera y muy especialmente de maderas preciosas (teca, ébano, sándalo y alcanfor). Indonesia es el quinto país en población mundial (167 millones de habitantes), y el primero en confesionalidad islámica (ochenta por ciento de la población), aunque su carácter rural ha permitido la pervivencia de cultos y tradiciones diversas, entre las que destacan las

indias (budistas e hindúes en Java y Bali) y las tribales (Dayak de Kalimantan). También hay que destacar su mezcla racial pues, aunque la etnia mayoritaria es malaya, abundan las minorías negrito-australóide, melanesia y china. Sin embargo, mantiene la unidad lingüística en el indonesio, que es una forma evolucionada del malayo, con más de trescientos términos corrientes derivados del sánscrito javanés que, a su vez, fue el idioma culto hasta la colonización holandesa del siglo xvii, de la que Indonesia se liberó en 1945.

La isla de Java siempre ha sido la más benigna en habitabilidad; de hecho, congrega las tres cuartas partes de la población y ostenta la capitalidad: Jakarta. En ella aparecen los primeros rastros de la indianización, consistentes en inscripciones sánscritas de la era gupta (siglos iv-v); los anales chinos del siglo vi mencionan con frecuencia la universidad budista de Srivijaya (cuyo imperio comprendía Sumatra, Java y Malasia) llena de “miles” de monjes y peregrinos que viajaban desde China a la universidad india de Nalanda. Pero habrá que esperar al siglo vii, cuando la dinastía imperial sailendra (“Señores de la Montaña”) gobierne Indonesia desde su capital en Java central (en torno a la actual Jogjakarta), para encontrar manifestaciones artísticas. La aristocracia sailendra surgía de una sorprendente mezcla india (tanto septentrional, Palabudista mahayana, como meridional, Pallava-hindú sivaíta), y el arte sailendra va a combinar magistralmente ambos estilos.

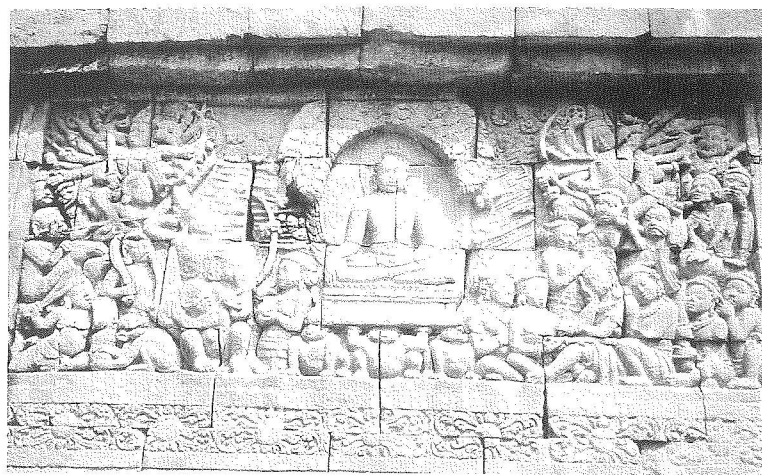
El arte indo-javanés se materializa en roca volcánica, una piedra negra difícil de labrar pero muy resistente. La arquitectura se construye a base de sillares de cantería sin ningún tipo de hormigón; los primeros templos (*kandi*), diseminados aisladamente en medio de la selva, consisten en una simple capilla para la imagen de culto, de planta cuadrada sobre plataforma y cubierta troncopiramidal, que recuerdan a los pequeños templos *pallavas* (*ratha*) de Mamallapuram. La imagen de culto puede ser budista o hindú, así como las figuras de los alto-relieves que decoran los muros exteriores; en las cubiertas budistas aparecen multiplicadas pequeñas *stupas*, mientras que en las hindúes estas formas abovedadas se afilan hasta parecer *lingams* (símbolo fálico de Shiva). La escultura presenta la sencillez y el desenfadado popular del budismo



indio (recuerda a Sanchi), pero busca la plasticidad de efectos táctiles y la morbosidad de los bronce postgupta bengalíes.

En los siglos viii y ix estos pequeños *kandis* empiezan a agruparse formando conjuntos espectaculares (influidos por los contactos de los sailendra con los khmer de Camboya), como los de las llanuras de Kedu y Prambanan. En un gran recinto cuadrangular escalonado en terrazas (de al menos 150 metros de lado) se disponen hasta doscientos veinticuatro *kandis*, formando hileras concéntricas en torno al templo principal, de mayores dimensiones pero idénticas características a los demás. Si el culto es trinitario, bien budista (Buda y dos *bodhisattvas*), bien hindú (Brahma, Vishnu y Shiva), el templo central constará de tres edificios unificados por una misma plataforma. El mejor ejemplo de estos conjun-

698. Templo de Prambanam, (Lara Djonggrang) (h. 800). Jogjakarta, Java. La arquitectura indonesa debe mucho al estilo bengalí, pues fueron los navegantes del golfo de Bengala los primeros colonizadores del archipiélago.



699. *Tentaciones de Mara.*

Relieve de la *Stupa* de Borobudur, Jogjakarta, Java. (h. 830). Roca volcánica. Los kilómetros de pasajes budistas esculpidos en esta *stupa*-montaña ofrecen una interesante documentación de la historia y costumbres de Java.

tos es el recinto de Lara Djonggrang en Prambanam [698], construido hacia el año 800 y dedicado al culto de Shiva; lamentablemente, sufrió un terremoto en el siglo XVI y hasta el momento sólo se han reconstruido los edificios centrales, pero cabe imaginarse su espectacularidad: el Templo de Shiva (46 metros de altura sobre una planta cuadrada de 30 metros de lado) guarda una imagen del dios de tres metros de altura.

La obra maestra del arte indo-javanés es la *Stupa*-montaña de Borobudur [697], construida muy cerca de la actual Jogja-



700. *Prajñāparamita* (diosa budista de la sabiduría) (1225), procedente de Singarasi. Roca volcánica. Museo etnográfico de Leiden. El estilo indonésico tardío se refugia en Bali, pero Java seguirá produciendo obras de arte hindúes a pesar de la conquista islámica.

karta, al sur de Java central. Aunque la fecha de su inicio continúa siendo incierta, se han podido datar algunas inscripciones del año 842 (es muy probable que no se terminara antes de 919), pero lo cierto es que tamaño monumento debió tardar mucho en realizarse; se ha calculado un volumen total de cincuenta y cinco mil metros cúbicos. Este *kandi borobudur*, o “montaña sagrada de las diez virtudes budistas”, constituye un gigantesco *mandala* (“cosmograma de las corrientes energéticas”) en forma de pirámide escalonada en diez terrazas: dos primeras cuadradas alusivas a la tierra, cinco intermedias, también cuadradas, que simbolizan el mundo material, y tres circulares alusivas a la esfera espiritual. Las siete cuadradas funcionan como deambulatorio para los peregrinos budistas, y comprenden más de mil pasajes didácticos sobre la vida de Buda en un recorrido kilométrico; suponen la mayor colección iconográfica del budismo y tienen un gran valor documental sobre la antigua sociedad indonésica [699]. Las tres circulares comprenden setenta y dos pequeñas *stupas*, en cuyo interior se encontraban otras tantas imágenes de Buda de metro y medio de altura. Coronando todo el conjunto, una gran *stupa* evoca el espacio primordial del *nirvana*. En 1968 la UNESCO lo declaró Patrimonio de la Humanidad.

A partir del siglo X la cultura empieza a desplazarse hacia la parte oriental de Java, donde escasea la arquitectura, pero donde la escultura todavía ofrece obras de gran calidad artística, como muy bien ejemplifica la bellísima imagen de la *Prajñāparamita* o “Perfección de la sabiduría divina” (h.1300) del Museo Nacional de Jakarta [700]. Y desde allí salta a la isla de Bali, en la que sigue perviviendo una suerte de hinduismo impregnado de creencias animistas. El arte balinés ofrece pocas novedades; quizás merezca destacarse la delicadeza de la labra de la piedra y el exhaustivo detallismo de una abrumadora miscelánea iconográfica. Desde el siglo XIII, el islam, que durante siglos se había ido infiltrando pacíficamente con los comerciantes ultramarinos, se convierte en la religión oficial, y tan solo pervive sutilmente el arte figurativo del *wayang* o “teatro de sombras”, que sigue contando las hazañas de los héroes míticos del *Ramayana* y del *Mahabharata*.

APÉNDICE

I. SADANGA (LOS SEIS CÁNONES DE LA PINTURA INDIA).

Se encuentran recopilados en un libro, ya agotado, de Abanindra Nath Tagore: *Arte y Anatomía Hindúes*. Editorial Schapire Colección Tatu, Buenos Aires, 1965. Sin embargo, no aparecen publicados en la obra del mismo autor y título editada más recientemente por Tradición Unánime (cf. Bibliografía).

“Yashodhara Indrapada (s.xiii) en su comentario sobre el *Kamasutra* de Vatsyayana Mallanaga (¿ss. II-IV?) dice que las leyes de la pintura india son seis:

***Rupabheda* o “Ciencia de las Formas”:**

Rupa significa la forma sensible y la forma mental; *Bheda* significa la diferencia entre las formas que tienen el sello de la vida y de la belleza, y las formas desprovistas de él. El estudio y la práctica de la ciencia de las diferentes formas nos ayuda a ver y a pintar las cosas tales como son y tales como aparecen a nuestros ojos y a nuestro espíritu. Desde el nacimiento a la muerte, vivimos con la forma: nuestros ojos la ven, nuestros sentidos la tocan, nuestro espíritu la siente. Las formas que nuestros sentidos perciben son variadas e infinitas. Las diferencias existentes entre las formas exteriores no nos dicen otra cosa que variedad; no nos revelan la verdad disimulada por todas ellas. Son los ojos de nuestra alma los que dan una real diversidad a las formas. La Ciencia de las Formas es pues: el análisis y la síntesis de las formas por nuestros sentidos y por nuestro espíritu.

***Pramani* o “Sentido de las Relaciones”:**

Pramani son las reglas que nos permiten comprobar si lo que hemos pintado es correcto. ¿Cómo podemos indicar sobre una

hojita de papel la inmensidad azul del océano infinito? Después de cubrir enteramente con un azul transparente toda nuestra hoja de papel, después de haberla salpicado de toques ondulados, ¿podemos decir: he aquí el océano? No; pues nuestra hoja de papel, teniendo más bien el aspecto de un trozo cuadrado de vidrio azul, insignificante y limitado, no tendría nada de la profundidad ni de la inmensidad que se extiende ante nosotros, y mucho más allá de nuestra vista. Será entonces que el Sentido de las Relaciones asignará un límite a esta agua que parece no tener ninguno, descubrirá las diferencias de tono entre el amarillo de la arena y el oro del cielo asoleado, y su grado de transparencia, así como la forma y el color del mar, del cielo y de la orilla. Tal es el maravilloso instrumento capaz de medirlo todo, que nuestro espíritu posee; evalúa lo pequeño y limitado, lo mismo que lo vasto e infinito.

***Bhava* o “Ciencia del Sentimiento”:**

Bhava es el sentimiento, la emoción, la invención, la naturaleza de una cosa. *Byangya* es el poder de sugestión. En el arte expresamos este poder de sugestión por las actitudes varias que asume la forma bajo la influencia de los sentimientos. Los cambios de actitud que experimenta la forma no son, pues, más que el lado visible y concreto de los sentimientos. Si no nos aplicamos a llegar a las sugerencias ocultas bajo ese lado visible, y revelarlas, jamás haremos obra alguna perfecta. En arte la función del sentimiento es dar a las formas su actitud apropiada; el papel del poder de sugestión es revelar el espíritu y el sentido oculto detrás del velo siempre cambiante de las formas.

Lavanna-Yojanam**o “Sentido de la Gracia”:**

Lavanna-Yojanam son las cualidades del arte, el Sentido de la Gracia. En tanto que el Sentido de las Relaciones aporta a las formas las restricciones impuestas por la proporción, el de la Gracia refrena los movimientos excesivos de las formas afectadas por las emociones y el sentimiento. Regula con un fin estético la acción de las expresiones. Las formas, arrebatadas por las sensaciones y por las pasiones, perdida toda discreción, tomarían actitudes desprovistas de belleza y de medida; el Sentido de la Gracia interviene entonces: con un golpe de su varita mágica, aparta todo movimiento excesivo que dañe la dignidad de los sentimientos y la belleza de las formas.

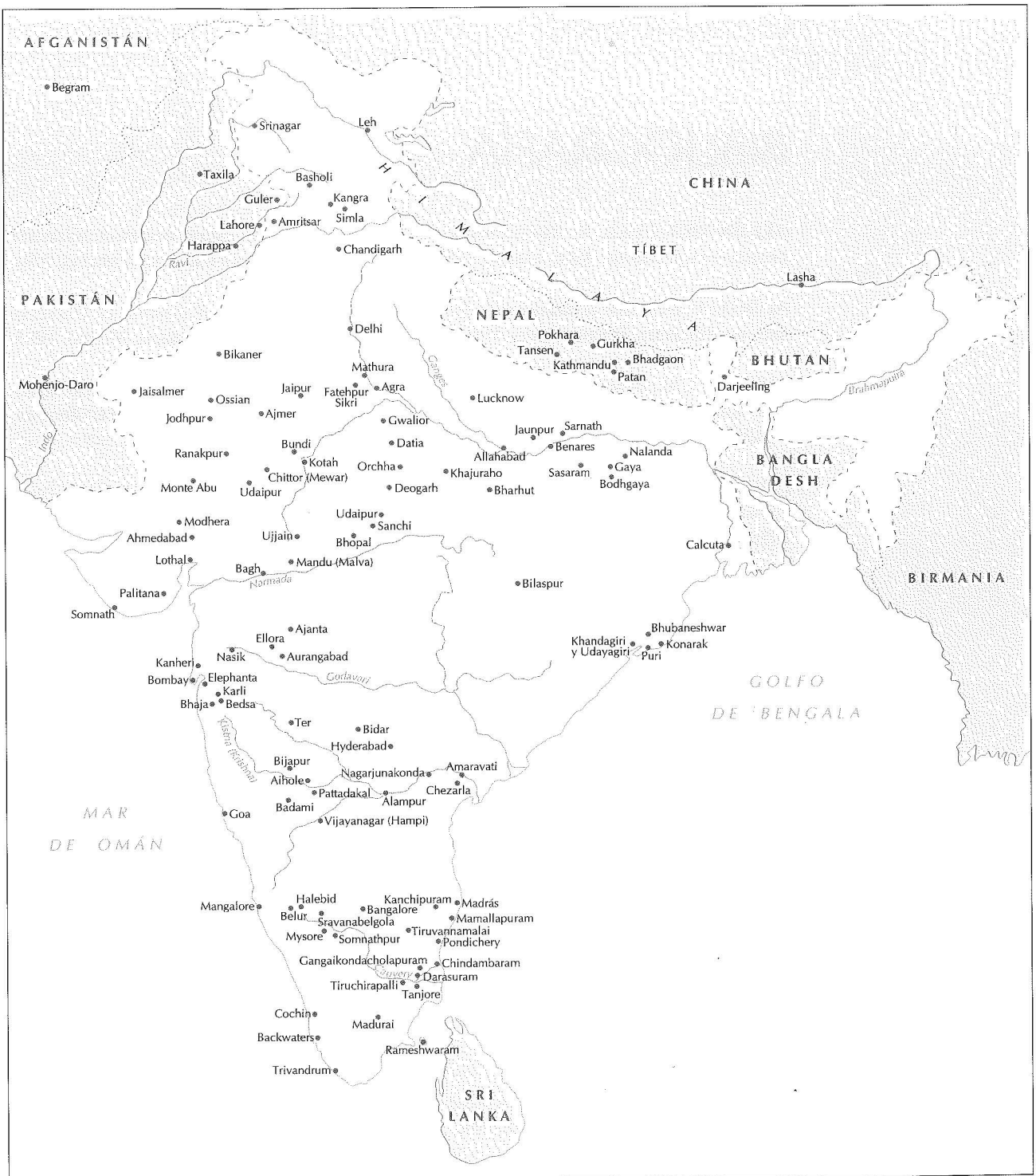
Sadrisyam**o “Ciencia de las Comparaciones”:**

Sadrisyam significa comparación, semejanza, analogía de formas y de ideas. No se trata de una forma que imita a otra y crea una ilusión, sino de una forma que por una

asociación de ideas excita los mismos sentimientos que otra enteramente distinta. Para la Ciencia de las Comparaciones debemos basarnos en la naturaleza y el espíritu de las cosas, más bien que en su semejanza exterior. La verdadera analogía reside en los sentimientos y no en las formas. Poco importará que ellas difieran, si las sensaciones que excitan corresponden y se combinan a fin de expresar plenamente las impresiones recibidas por nuestro espíritu.

Varnika-Bhanga**o “Ciencia de los Colores”:**

Varnika-Bhanga significa el arte de dibujar y de colorear con pinceles y colores. La Ciencia de los Colores, de las mezclas, del manejo de los pinceles, es la última y la más difícil de las reglas del arte ¿Por qué tiembla tu mano cuando se acerca al papel con una pluma cargada de tinta o un pincel cargado de color? Porque desde que pusimos el papel ante nosotros con intención de escribir o de pintar en él, se ha vuelto precioso como el espejo de nuestra alma. ¡Manejad el pincel con soltura y seguridad, he ahí la grande, la única lección!”



II. MAPA DE LOS PRINCIPALES CENTROS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS DE INDIA.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN MITCHELL, R. *Buda. Una biografía viva y fascinante*. Edaf, Madrid, 1990.

AUBOYER, J. *La vida cotidiana en la India antigua*. Hachette, Buenos Aires, 1961.

BUSSAGLI, M. *Arquitectura Oriental*. Historia Universal de la Arquitectura (vol. 1). Aguilar, Madrid, 1989.

COOMARASWAMY, A. K. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Taurus, Madrid, 1980.

COOMARASWAMY, A. K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Ediciones de la Tradición Unánime, Palma de Mallorca, 1983.

DANIELOU, A.; BORGES, J. L. *El congreso del mundo tantra*. Franco María Ricci, Milán, 1982.

DEUDAN SEN; GÓMEZ REA, J. *Himalaya*. El Universo del Espíritu. Orbis/Montena, Madrid, 1985.

DUMONT, L. *La civilización india y nosotros*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

GARCÍA-ORMAECHEA, C. *India inmortal*. Historias del Viejo Mundo nº 18. Historia 16, Madrid, 1990.

HARLE, J. C. *Arte y Arquitectura en el subcontinente indio*. Cátedra, Madrid, 1992.

HEINZ-MARTIN, E. R. *El arte tibetano*. Blume, Barcelona, 1980.

KALIDASA. *El reconocimiento de Sakuntala*. Litari (Escritores e Intérpretes), Madrid, 1994.

MACKENZIE, S. P. *Ajanta*. El Universo del Espíritu. Orbis/Montena, Madrid, 1985.

MAILLARD, Ch. *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Tecnos, Madrid, 1993.

MAZZEO, D.; ANTONINI, CH. *Civilización khmer*. Mas Ivars, Valencia, 1972.

RAWSON, Ph. *El arte del tantra*. Destino, Barcelona, 1992.

REYNOLDS, Ch.; GÓMEZ REA, J. *Sri Lanka*. El Universo del Espíritu. Orbis/Montena, Madrid, 1985.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *Ashoka. Edictos de la Ley Sagrada*. Edhasa, Barcelona, 1987.

SIVARAMAMURTI, C. *El arte de la India*. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

TAGORE, A. *Arte y anatomía hindúes*. Ediciones de la Tradición Unánime, Palma de Mallorca, 1986.

VOLWAHSEN, A. *India*. Garriga, Barcelona, 1971.

WILKINS, W. J. *Mitología hindú*. Edicomunicación, Barcelona, 1987.

ZIMMER, H. *Filosofías de la India*. Eudeba, Buenos Aires, 1979.